



**HAL**  
open science

**Au cœur de l'expérience du sens dans l'interprétation  
pianistique. Construire la temporalité par la présence au  
mouvement**

Maroussia Gentet

► **To cite this version:**

Maroussia Gentet. Au cœur de l'expérience du sens dans l'interprétation pianistique. Construire la temporalité par la présence au mouvement. Musique, musicologie et arts de la scène. Sorbonne Université, 2023. Français. NNT: 2023SORUL111 . tel-04496125

**HAL Id: tel-04496125**

**<https://theses.hal.science/tel-04496125>**

Submitted on 8 Mar 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



# SORBONNE UNIVERSITÉ

**ÉCOLE DOCTORALE 5 – Concepts et langages (ED 433)**

**Laboratoire de recherche IReMus**

## THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Musique – Recherche et pratique

Présentée et soutenue par :

**Maroussia GENTET**

le 07 décembre 2023

(récital public le 06 décembre 2023)

**Au cœur de l'expérience du sens dans  
l'interprétation pianistique. Construire la  
temporalité par la présence au mouvement.**

**Sous la direction de :**

Monsieur Jean-Marc CHOUVEL – Professeur, Université Sorbonne Université

**Professeur référent au Conservatoire :**

Madame Anne LE BOZEC – Pianiste, Professeur, CNSMD de Paris

**Membres du jury :**

Monsieur Martin LALIBERTÉ – Professeur, Université Gustave Eiffel, président du jury

Madame Anne BOISSIÈRE – Professeur, Université de Lille

Monsieur Jean-Paul OLIVE – Professeur, Université Paris 8

Monsieur Jean-Marc CHOUVEL – Professeur, Université Sorbonne Université

Madame Anne LE BOZEC – Pianiste, Professeur, CNSMD de Paris

Monsieur Emmanuel OLIVIER – Pianiste, Professeur assistant, CNSMD de Paris

Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris  
209 avenue Jean Jaurès  
75019 Paris  
[www.conservatoiredeparis.fr](http://www.conservatoiredeparis.fr)

Université Sorbonne Université  
École Doctorale 5  
Maison de la recherche  
28 rue Serpente  
75006  
<https://lettres.sorbonne-universite.fr/>

# Sommaire

<b>Sommaire</b>	<b>3</b>
<b>Remerciements</b>	<b>5</b>
<b>Introduction</b>	<b>7</b>
<b>1 Les problématiques issues de l'expérience : comment « faire sens » ?</b>	<b>21</b>
<b>2 Le temps vivant de l'impulsion à agir</b>	<b>95</b>
<b>3 Le double mouvement de la rencontre pathique avec le monde</b>	<b>151</b>
<b>4 Explorer différentes façons d'être-en-lien</b>	<b>225</b>
<b>5 S'articuler entre soi et le monde</b>	<b>309</b>
<b>6 Vers l'intégration des connexions entre soi et le monde</b>	<b>399</b>
<b>7 Conclusion</b>	<b>459</b>
<b>Bibliographie</b>	<b>473</b>
<b>1 Annexe I : Témoignages</b>	<b>491</b>
<b>2 Annexe II : Notes de séances de travail</b>	<b>551</b>
<b>3 Annexe III : Notes sur les oeuvres</b>	<b>563</b>
<b>4 Annexe IV : Biographie</b>	<b>569</b>
<b>5 Annexe V : Documents</b>	<b>571</b>
<b>Table des matières</b>	<b>583</b>

N.B. Cette thèse est liée au récital *Préludes* du 06 décembre au CNSMDP (présentation et liens vidéos et audios en annexe V).



# Remerciements

J'adresse mes très chaleureux remerciements à Jean-Marc Chauvel qui a guidé mes recherches avec rigueur et finesse, à Anne Le Bozec dont l'enseignement et la pensée m'ont beaucoup inspirée, ainsi qu'à Sylvie Pébrier qui m'a accompagnée avec rigueur et passion dans l'élaboration de ma thèse.

Mes remerciements vont tout naturellement aux musiciens interprètes ou compositeurs qui ont répondu à mes questions, qui m'ont partagé leurs réflexions et leur enthousiasme pour cette recherche lors de passionnants entretiens et séances de travail : Marco Stroppa, Madeleine Isaksson, Hèctor Parra, Philippe Schoeller, Gérard Pesson, Susan Manoff, Florent Boffard, Florian Hölscher, Denis Pascal, Damien Lehman, Emmanuel Olivier, Kaoli Ono, Natasha Roque Alsina, Julien Blanc, Marie Soubestre, Franck Krawczyk et Matthieu Acar.

Je remercie également l'équipe du CRR de Cergy-Pontoise qui m'a soutenue pendant la phase intensive de la rédaction de cette thèse, en particulier Ludovic Rucosa, Vincent Rigot et Dominique Kim.

Au terme de ce parcours, j'exprime toute ma reconnaissance à Matvey Zheleznyakov, à mes parents et à mes sœurs pour leur soutien, leur confiance indéfectible, leur écoute et leurs relectures pendant toutes ces années.



# Introduction

Mon travail de recherche s'inscrit dans mon activité de pianiste interprète en reflétant les problématiques pratiques et les interrogations philosophiques qui m'animent concernant l'émergence du sens du geste musicien.

## Le vivant du geste musical

Mon activité d'interprète, d'enseignante et de médiatrice m'a poussée à me questionner plus généralement sur le sens de cette activité et sur ce qu'elle nous raconte de notre « vivant » : qu'est-ce qui différencie un interprète d'un automate qui jouerait du piano ?

L'expérience du dépassement de soi et de ses limites, de la signification par le geste musical, de l'évidence, du prolongement de soi dans le sonore et dans l'espace environnant, cet « état de grâce » décrit par les artistes scéniques et qui peut émerger pour le pianiste interprète dans certaines conditions, m'a amenée à questionner la façon dont on construit ce jeu vivant, son processus, et comment le faire construire à mes élèves. Toute ma recherche interroge donc cet aspect « vivant » de l'expérience de l'artiste, en tentant de définir ce que pourrait être ce vivant qui semble accompagner l'émergence du sens de notre geste.

## Le sens de l'expérience musicale

Au-delà de l'apprentissage d'un répertoire et de la construction d'une technique, qu'est-ce qui se construit de l'individu qui fait de la musique, en quoi sa pratique musicale pourrait-elle enrichir son rapport au monde, son rapport aux autres, son inscription dans le monde ?

Ce questionnement concerne tant le musicien professionnel que le musicien apprenant, enfant ou adulte. En tant qu'interprète qui joue assez souvent des créations ou qui impulse des projets pluridisciplinaires, ce questionnement va avec un besoin de développer des outils pour parler de mon expérience au public, afin de lui faire partager ma recherche et d'orienter son écoute, de chercher à lui faire vivre une expérience. Une expérience bien sûr différente de la mienne, mais qui lui permette d'engager un rapport sensible avec l'œuvre jouée, avec le lieu du concert, avec la dimension collective du processus du concert.

En tant qu'enseignante, ce questionnement s'inscrit de façon encore plus rigoureuse puisque je suis amenée à faire travailler des répertoires écrits à mes élèves, et à chercher avec eux le développement d'un jeu vivant, d'une expérience qui fasse sens pour eux, le plus souvent à travers cette dimension écrite. Mais la construction de ce geste ne va pas sans difficultés : difficulté à sentir une continuité dans le geste, absence de motivation du geste, sentiment de ne pas habiter le temps et l'espace, de rester extérieur à son propre corps...

## Première hypothèse

Face aux difficultés rencontrées dans l'expérience de l'interprétation pianistique, j'ai



cherché à dégager des lignes de forces à travers un inventaire de ces difficultés. Une première hypothèse selon laquelle la formation s'égarait dans la valorisation de la mécanique digitale et du découpage analytique a été confrontée à l'analyse de ces situations. Il est apparu que l'enjeu central de la construction de mon jeu d'interprète réside dans l'expérience de ce qui pousse dans le même geste à délimiter et à relier des éléments musicaux. En effet, cette analyse a pointé la nécessité d'aller au-delà de la succession de gestes et des différents paramètres musicaux, de questionner le processus de la perception, mais aussi de la qualité de l'attention du musicien et en se demandant ce qui se passe entre les gestes. En particulier, elle questionne la façon dont il parvient à construire une temporalité musicale et à naviguer entre différentes échelles temporelles.

## **Deux écueils**

En guise d'introduction de cette étape du travail, je propose de mentionner les deux principaux écueils que sont le risque d'enfermement dans la complexité et le risque d'une démarche clivée. Je présenterai aussi les motivations qui ont été les miennes dans le choix du corpus d'œuvres analysées.

### **Le risque d'enfermement dans la complexité**

Mon investissement croissant ces dernières années dans l'interprétation de la musique du XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle a intensifié la motivation de cette recherche. En effet, les approches de ces musiques souvent complexes d'écriture me paraissent souvent appréhendées de façon intellectuelle et détachée du sensible : on rationalise ce qui est écrit sur la partition afin de coller au plus près, de façon quantifiable, aux injonctions de durées, d'intensités, parfois de fractions de pédale, etc. L'analyse de la pièce nous enferme dans un espace écrit qui se laisserait découper, auquel correspondrait un temps linéaire tout aussi découpé. Ces quantités successives correspondraient alors à des gestes successifs d'un corps considéré comme segmenté, qui seraient motivés uniquement par l'aspect excessivement prescriptif de la partition.

Dans la musique d'aujourd'hui, la question du sens se pose avec une acuité particulière. A travers son histoire récente, la complexification croissante du texte musical a rendu plus hermétique son écoute, et développé des jeux d'interprète qui n'avaient plus d'espace pour laisser émerger le sens de leur geste au-delà d'une succession de gestes appris au terme de beaucoup d'efforts et de répétition.

Si certaines œuvres sont parfois très combinatoires et semblent s'arracher au sensible, d'autres œuvres questionnent au contraire notre façon de nous rapporter au sonore.

### **Le risque d'une démarche clivée**

Plus qu'un type de musique en particulier, je critique le détachement du geste musical par rapport au sensible, ainsi que l'approche séparée du mental et du sensible, qui laisse de côté ce qui me paraît être essentiel dans le travail de l'interprète : faire naître une « pensée /action »

à travers son éprouvé et un questionnement sur la façon dont on agit, dont on ressent le monde, et dont on fait sens par notre incarnation.

Au piano, le schisme du jeu musical avec le sensible est particulièrement criant. Instrument par excellence du « détachement » en raison des partitions complexes et très volumineuses, permettant de jouer de nombreuses voix à la fois, le piano a cette particularité qu'il est impossible de « tenir » et de faire varier le son après la frappe. La continuité sensible du geste créant des « unités » n'est donc pas une évidence. C'est également l'instrument qui, par le jeu d'illusion qu'il oblige à créer pour donner l'impression du legato, par l'acuité perceptive qu'il demande pour suivre toutes les voix simultanément ainsi que par le jeu de pédale avec lequel on peut modeler une résonance qui pourtant nous échappe, me paraît poser particulièrement bien la question de ce qui fait « l'unité perceptive », la forme, en mettant en évidence la question du lien entre la continuité d'un fragment entendu comme une « unité » et la continuité du geste instrumental.

## **Le corpus d'œuvres musicales**

Pour parler de l'expérience, je me suis centrée sur des œuvres que j'ai beaucoup travaillées, beaucoup éprouvées, notamment dans le cadre de ce doctorat et sur celles de compositeurs, de pianistes, d'enseignants qui m'ont fait part de leur relation aux œuvres. Le répertoire abordé est principalement centré sur les musiques des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup>, qui constituent un terrain propice aux questionnements, d'une part en raison de leur nouveauté, et d'autre part en raison des échanges que j'ai pu nouer avec les compositeurs qui ont accompagné et souvent conforté mes intuitions. C'est ainsi que trois dimensions présentes dans des œuvres contemporaines ont particulièrement éveillé mon attention : celles qui mettent l'éprouvé de l'interprète au centre, celles qui font place à l'imagination extramusical et celles qui questionnent la motivation du geste. L'analyse de mon expérience de ces œuvres de musique contemporaine a produit un effet de loupe grossissante facilitant en retour l'observation des processus de construction du sens musical dans les œuvres du patrimoine qui seront également présentes au fil de la thèse.

### **Des œuvres qui mettent l'éprouvé de l'interprète au centre**

Il me semble que de nombreux compositeurs et compositrices aujourd'hui font de cet aspect un facteur essentiel de leur composition elle-même, en incitant l'interprète à aller plus loin dans sa perception de ce qu'il fait, à tel point que celle-ci constitue un moteur dans la composition. La complexité du texte devient alors une source de questionnements favorisant la liberté de l'interprète, au contraire de son emprisonnement dans un corps contraint à effectuer une succession de gestes. En apparence très « prescriptives », ces œuvres me paraissent plutôt utiliser la façon dont l'interprète perçoit, organise ses impulsions d'actions, et rend son jeu vivant, comme matériau de l'œuvre. C'est le cas des œuvres très « performatives » que j'ai pu jouer comme *Au cœur de l'oblique* d'Héctor Parra ou *Pour les corps électriques* de Franck Bedrossian. Malgré leur précision, ou plutôt grâce à leur précision, elles nous permettent de créer un corps vivant sur scène, qui, en se passant en partie des codes de la tonalité ou de tout

autre système de hauteur, cherchent à écrire « l'énergie ». Ces œuvres me semblent inciter à dépasser le travail mécaniste d'un corps musicien, en dévoilant, en l'intensifiant, la façon dont un individu interagit avec le monde, l'éprouve et y réagit. Cette démarche de recherche de jeu avec l'énergie de l'interprète ne vise pas à exprimer quelque chose - même si bien sûr le jeu peut ouvrir à toutes sortes d'imaginaires, de contenus, de paroles - mais à mettre en lumière la façon dont on s'inscrit dans le monde en bougeant, dont on est motivé par quelque chose, dont on module ses qualités de geste à l'infini pour incarner différentes façons d'être.

Je cherche à expliquer dans cette recherche cet apparent paradoxe entre précision de l'écriture et possibilités d'expression et de liberté par rapport au jeu qu'ouvre cette écriture pour l'interprète.

### **Des œuvres qui font place à l'imagination extramusicale**

En particulier, les musiques de mon corpus font la part belle à l'imagination extramusicale. Hèctor Parra développe l'architecture de « l'oblique » et la façon dont l'oblique influence nos comportements, nos façons de nous mouvoir et d'appréhender le monde à l'image de l'architecture de Claude Parent<sup>1</sup>. De son côté, Marco Stroppa dans *Tangata Manu* développe la métaphore du vol sous tous ses aspects à travers le mythe de l'Homme-Oiseau sur l'Ile de Paques : il fait de *Tangata Manu* une sorte d'incitation pour l'interprète à se libérer de l'écriture, à s'envoler dans la résonance dont la perception texturale et sensible devient un véritable matériau compositionnel, et l'invite à un « envol » par rapport à l'écriture qui trouve son paroxysme dans un passage semi-improvisé. Il m'a d'ailleurs fait part d'une partition qu'il a annotée pour ses étudiants afin de dégager ce qu'il appelle la « forme perceptuelle » de l'œuvre.

### **Des œuvres qui questionnent la motivation du geste**

Gérard Pesson, Mikel Urquiza, Maël Bailly, Farnaz Modarresifar, Philippe Schoeller, Marc Monnet, Madeleine Isaksson, parmi les compositeurs et compositrices avec lesquels j'ai travaillé, sollicitent la créativité de l'interprète à travers l'exigence de l'écriture, la qualité de l'écoute, l'acuité perceptive. Marc Monnet par exemple écrit en introduction à ses pièces des conseils destinés à l'interprète sur son rapport au son, sa façon de s'écouter. Gérard Pesson témoigne aussi de sa façon d'orienter l'écoute de l'interprète<sup>2</sup>.

En incitant l'interprète à se questionner sur la motivation de son geste et sur sa façon de le percevoir, ils nous montrent, à travers cette recherche de sens, que la pensée permet d'éprouver et que l'éprouvé donne à penser.

La perception devient dans ces cas un outil compositionnel, une façon de générer le flux musical lui-même. Le texte musical donne alors les outils à l'interprète pour créer des liens entre les fragments et pour conduire des enchaînements sonores qui se révèlent dans l'expérience et la sensibilité de l'interprète au-delà du texte pourtant complexe. Ces œuvres questionnent ainsi particulièrement le rapport entre mental et corps, entre pensée, action et

---

<sup>1</sup> Cf. Notes de travail, cf. annexe III

<sup>2</sup> PESSON Gérard. *Anatomie de l'envers*. Pour Daniel Dobbels, *Repères, cahier de danse*, 2007/2 (n° 20), p. 29-31. DOI : 10.3917/reper.020.0029. URL : <https://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2007-2-page-29.htm>

éprouvé. Elles mettent l'interprète en éveil et le poussent à un geste authentique par leur écriture même, comme « moteur » de l'œuvre et comme garant de leurs « formes », en faisant naître une temporalité qui semble « vivante » à l'interprète. Ainsi, les relevés de pédale très subtils créent des fragments de résonance, des formes à plusieurs niveaux chez Stroppa, mettant la perception de l'interprète au défi. Certaines injonctions implicites de l'écriture comme jouer telle note aigue lorsque tel harmonique grave semble perçu de la basse, ou bien comme percevoir une mélodie sur un très long terme à travers une succession de points d'orgue, impliquent une acuité perceptive et une marge de liberté importantes dans une écriture très précise.

## **L'éclairage de compositeurs sur leur travail**

Lorsque j'ai travaillé avec des compositeurs et compositrices, j'ai été frappée par l'importance et la fréquence du recours à l'imaginaire pour parler de leurs œuvres et chercher à faire trouver à l'interprète la qualité du son, la qualité du geste musical. Semblant à mi-chemin entre le geste instrumental et le geste imaginaire extra instrumental voire extramusical, le geste musical est ce geste qui nous apparaît comme signifiant, comme relié aux autres gestes dans une continuité ou plutôt à travers une discontinuité qui permet de le distinguer des autres tout en l'y reliant, par exemple une figure musicale répétée en étant légèrement variée ou développée. Pour ne pas en rester à des métaphores figées comme la « figure » ou la « ligne », j'ai alors remarqué la nécessité d'une approche renouvelée de l'imaginaire pour parler des différents éléments musicaux dans le jeu musical, à laquelle nous invitent les compositeurs quand ils évoquent par exemple « l'air qui bouge le carillon à air<sup>3</sup> », « l'objet sur lequel on zoome et dézoome<sup>4</sup> », « l'oiseau qui cherche à sortir de sa cage<sup>5</sup> ».

## **Deuxième hypothèse**

Une deuxième hypothèse s'est faite jour selon laquelle l'usage des imaginaires dans la construction de l'interprétation des œuvres rencontre des limites car il peut concourir à figer le mouvement de l'expérience, alors même que les imaginaires cherchent à la modérer.

Les imaginaires sont très sollicités dans la construction du jeu de l'interprète et dans l'enseignement musical. Il peut s'agir d'imaginaires qui privilégient la temporalité dans les parallèles proposés avec la phrase parlée ou dans la métaphore du chemin : « accent tonique dans des mots ou des expressions, accentuation dans la phrase musicale<sup>6</sup> ». Il peut également s'agir d'imaginaires relatifs à l'espace, très fréquents non-seulement dans les musiques électroacoustiques, mais aussi dans les musiques qui mettent davantage en évidence la façon dont on perçoit le son, l'investissement spatial de l'auditeur, la « profondeur » des plans sonores. Ils sont associés aux métaphores visuelles se rapportant au geste pictural comme à travers la recherche de la « ligne » ou de la « grande ligne », du « point ».

---

<sup>3</sup> PESSON Gérard. Séance de travail, 2021.

<sup>4</sup> STROPPIA Marco. Séance de travail, cf. annexe II.

<sup>5</sup> STROPPIA Marco. Entretien, cf. annexe I

<sup>6</sup> BLANC Julien. Questionnaire imaginaire, cf. annexe I

L'utilisation des imaginaires pour construire l'expérience de l'interprète et sa perception est ambivalente. D'un côté, ces imaginaires engagent différentes façons de se rapporter à autrui ou à un environnement, ce qui convoque l'expérience d'un individu au monde. De l'autre, ils ne permettent pas en eux-mêmes de comprendre comment faire, par exemple, pour faire l'expérience de parcourir un chemin en jouant du piano, ou encore comment faire pour sentir une tension entre deux notes en enfonçant deux touches de façon consécutive. À travers l'analyse de situations, je cherche à montrer qu'il ne suffit pas de mentionner l'imaginaire pour vivre l'expérience vivante à laquelle fait référence l'imaginaire. En revanche, je tente de montrer quels aspects de l'expérience pourraient être ouverts par ces imaginaires tout en pointant le problème d'une vision mécaniste du corps qui y fait obstacle.

Malgré une pratique courante et la richesse des imaginaires de certains pianistes et enseignants qui cherchent à faire sentir la façon dont ils éprouvent l'impulsion de leur geste et la perception du son dans leur propre jeu ou pour aiguiller leurs élèves, il existe peu d'écrits concernant la construction de l'expérience de l'interprète. Les écrits des grands interprètes et pédagogues<sup>7</sup> systématisent leur approche singulière de la technique pianistique et de leurs conceptions des œuvres, mais se rapportent peu à la dynamique de l'expérience car ils se focalisent souvent sur les spécificités matérielles de la pratique pianistique. De ce fait, la transmission fait peu de place au partage de l'expérience du sens du geste en restant souvent dans l'implicite, ce qui par ailleurs peut contribuer à renforcer l'ascendant de l'enseignant souvent unique.

L'examen d'outils couramment utilisés en kinésithérapie pour les musiciens s'est avéré limité et a révélé une approche le plus souvent mécaniste du corps. De leur côté, les outils empruntés à la narratologie ou à la linguistique appliquées à la musicologie ont révélé la même ambivalence que celle qui émerge de la pratique des imaginaires par les musiciens. D'un côté, l'analyse des imaginaires et des « schèmes-images » par certains musicologues et musiciens<sup>8</sup>, par exemple, propose de rapporter la façon dont le sens émerge de l'écoute de la musique à l'expérience physique d'un individu qui se meut et qui prend contact avec son environnement. La place du corps dans la perception et l'émergence du sens réapparaît alors dans l'analyse musicale : à travers une conception de l'écoute et de la perception active et imaginative, les schèmes sensori-moteurs appris au quotidien seraient mobilisés à l'écoute de la musique. On comprendrait donc la musique par l'imaginaire de notre corps en mouvement. Cependant, si ces usages de l'imaginaire convoquent l'expérience, ils proposent des opérations de catégorisation, comme celles de Brower, qui ont tendance à les figer dans une succession d'épisodes et qui ne mettent pas en lumière la dynamique du vécu.

Pour dynamique qu'elle paraisse, l'analyse des schèmes-images empruntés à la linguistique cognitive par les musicologues, comme le schème du chemin parcouru ou du conteneur dont on essaie de sortir, n'entre pas suffisamment dans le rythme de l'expérience temporelle de l'individu qui se meut. Par exemple, dans le schème-image du chemin, il y a toujours des embûches, et chaque mouvement est un effort de lutte contre la gravité, créant une

---

<sup>7</sup> BARENBOIM, BRENDDEL, ROSEN, VARRO, SEBÖK, NEUHAUS.

<sup>8</sup> SPAMPINATO Francesco. *Les métamorphoses du son*. L'harmattan, 2008 ; HATTEN Robert. S. *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*. Indiana University Press, 2018. HATTEN Robert. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Indiana University Press, 2004 ; BROWER Candace. *A Cognitive Theory of Musical Meaning*. Journal of Music Theory, vol. 44, no. 2, 2000, pp. 323–79.

expérience qui ne peut se résumer en un schéma. Dans ce contexte, il est difficile pour l'interprète de sortir d'une succession d'épisodes, alors qu'il est à la recherche de ce qui créerait l'impulsion de ce mouvement et lui donnerait sa temporalité et sa signification vivante.

Ces auteurs s'intéressent principalement aux auditeurs, ce qui ne permet pas de déployer l'expérience sensible de l'interprète dans toutes ses dimensions. Ils décrivent le résultat d'une compréhension de l'œuvre et non le processus de mise en sens par l'interprète. Conséquemment, l'adéquation avec les besoins de l'interprète qui souhaiterait s'en emparer est aléatoire. Si ces imaginaires peuvent fonctionner grâce à l'instinct ou en fonction du stade de formation de l'interprète, j'ai pu constater qu'ils peuvent aussi être inopérants voire bloquants.

C'est pourquoi la manière dont se construit le corps de l'interprète appelle une évaluation fine de l'usage des imaginaires. Les imaginaires de type schème-image et métaphores servant à qualifier les timbres ne sont pas immédiatement utilisables pour l'interprète et demandent de convoquer des outils médiateurs afin d'investir la temporalité et la spatialité qu'il nous appartient de construire.

## **Exploration de voies nouvelles**

Après l'analyse des difficultés, j'ai souhaité explorer des pistes nouvelles en vue d'un dépassement du clivage entre corps et esprit. Pour ce faire, les approches qui m'ont paru les plus fécondes relèvent d'un côté, de la phénoménologie, et de l'autre, de la psychomotricité. L'usage, par le théâtre et par la danse, de ces deux champs, m'a également permis de dresser des parallèles, en particulier grâce à l'anthropologie théâtrale. J'ai centré mon attention sur les notions qui mettent la focale sur l'impulsion du mouvement et sa relation à son environnement, y compris dans sa dimension d'altérité.

### **Les deux volets de la méthodologie**

L'objet même de la thèse a été décisif dans le cheminement méthodologique.

Un premier volet d'observation qualitative a consisté, d'une part, à mener des entretiens avec des pianistes pédagogues et des compositeurs. D'autre part, à enregistrer les cours que je recevais ou que je donnais et les séances de travail avec les compositeurs pour en faire un matériau d'analyse. Ce qui a orienté mes choix pour les entretiens, c'était l'intérêt des personnes interrogées pour le développement d'outils expérientiels au service de l'interprétation.

Le deuxième volet m'a conduite à de nombreuses lectures parallèles à la construction de ma bibliographie et des principaux thèmes qui la traversent : expérience, interprétation, mouvement, vivant, imaginaire, geste. Au fil des lectures, j'ai principalement retenu les champs disciplinaires qui résonnaient avec ma problématique et qui étaient susceptibles de nourrir l'aspect pratique : phénoménologie, sciences cognitives, sémiotique musicale, musicologie et psychomotricité. La découverte de l'anthropologie théâtrale a été particulièrement importante et m'a amenée à m'intéresser ensuite à l'approche chorégraphique de l'expérience du mouvement, au point que j'ai souhaité moi-même m'inscrire dans des stages proposant des expériences somato-sensorielles corporelles et dansées.

Il m'a semblé nécessaire de compléter la compréhension intellectuelle de certaines notions par la traversée expérientielle. Cela m'a permis, pour chaque domaine et notion extramusicale étudiée, de repérer les exercices, techniques, images et pratiques qui permettent de construire la temporalité, la spatialité et l'impulsion du mouvement de l'interprète.

## **Les apports de l'observation qualitative**

La plupart des pianistes avec lesquels j'ai échangé ont insisté sur ce qui constitue une expérience très forte et significative dans l'interprétation, que l'on peut formuler par l'expression « être joué ».

### **Le paradoxe de « l'être joué »**

De nombreux artistes associent les expériences d'émergence du sens de leur geste à une sensation de continuité et de nécessité de l'impulsion du mouvement. Dans l'intervalle entre les gestes, l'apparente passivité correspond à l'impulsion d'action qui semble se générer : on est « mû », on est « joué », on est « décidé ».<sup>9</sup> L'état de « flow »<sup>10</sup> qui s'apparente à « l'être joué », où tout semble faire sens, est une expérience où notre corps est sujet, où nous sommes mus par lui.

Cet état d'attention différent du quotidien semble se définir par une série de paradoxes : l'impulsion de mouvement émerge d'une forme de passivité ; nous avons à la fois l'impression de nous écouter comme si ce n'était pas nous qui jouions mais de pourtant habiter notre corps ; nous semblons ne pas décider de nos mouvements mais pourtant nous sommes d'une réactivité accrue au sonore ; nous semblons ne pas diriger l'action mais pourtant la moindre intention d'action semble se matérialiser immédiatement par une impulsion d'action ; nous sommes joués par quelque chose d'extérieur mais nous avons l'impression d'être plus que jamais l'auteur de nos gestes ; nous nous sentons à la fois faire partie du sonore qui nous englobe, mais pourtant il nous apparaît comme quelque chose de distinct de nous-mêmes que nous pouvons modeler.

### **L'épaisseur de « l'entre » : spatialité et temporalité**

À travers l'état de « l'être joué », l'espace et le temps sont vécus tout à fait différemment du découpage spatial et de la succession temporelle évoqués plus haut : dans le langage courant des musiciens, on parle beaucoup d'investir, d'habiter la musique, d'habiter le geste, de s'engager dans une autre dimension. Le temps est perçu comme nécessaire pour construire notre expérience dans la continuité. Il relie les instants, il s'étire : nous nous sentons durer à travers nos gestes, nous sentons que nous relierions passé et futur dans un présent qui a une certaine profondeur. Le son semble être un prolongement du corps, il résonne dans un espace qui ne

---

<sup>9</sup> Cet « être joué » se révèle très partagé par les pianistes avec lesquels j'ai échangé : entre autres, Anne Le Bozec, Damien Lehman, Florent Boffard, Matvey Zheleznyakov, Kaoli Ono, cf. annexe I

<sup>10</sup> LACHAUX Jean-Philippe. *Le cerveau funambule*. Paris : Odile Jacob, 2020, p.16

différencie pas l'intérieur et l'extérieur de nous-mêmes : l'espace semble dilaté<sup>11</sup>. Les limites sont donc définies différemment du quotidien : intérieur et extérieur ne font plus sens de la même façon et apparaissent dans un flux permanent, dans un échange. Plusieurs pianistes enseignants évoquent l'espace autour de soi, l'espace entre des parties du corps, l'espace entre les notes. Ce qui semble constituer l'expérience du vivant musical tient à cette ligne de crête, entre activité et passivité. Or cet état, selon plusieurs témoignages, semble impalpable et difficile à faire advenir pendant le jeu.

En effet, le concept de « corps-esprit » se confronte à la réalité de la préparation de l'interprétation d'une œuvre. L'interprète qui cherche le sens de son geste, sa motivation, en imaginant, en cherchant à « donner vie » au texte musical se trouve dans la situation de répéter des mouvements pendant de longues heures et lors de chaque performance. Même s'il est convaincu de l'unité du corps et de l'esprit dans l'action et dans la relation à l'environnement au quotidien, il est confronté au problème de l'instrumentalisation du corps dans son travail. D'une part, la nécessité du geste caractéristique de l'être joué ne semble pas être comparable à la « spontanéité » du quotidien, que l'on trouverait dans la fraîcheur, mais au contraire le fruit d'un long chemin. D'autre part, même si je me base sur une conception qui réunit corps et esprit dans l'expérience vivante, il ressort pourtant de l'expérience pratique qu'il est difficile de sortir de l'instrumentalisation du corps lorsqu'on se retrouve face à un enchaînement prédéterminé d'actions à mener sur scène et que la présence du public change la perception que nous avons de nous-mêmes. Nous acceptons donc que créer un « corps-esprit » est un défi qui demande une construction. Comment articuler « l'être joué » à une approche inévitablement délimitante des éléments de l'œuvre ?

Je considère que la construction de cet état, loin de constituer un épiphénomène de la pratique musicale, doit orienter toute la construction de la technique du musicien. Il s'agit donc du fil rouge de mon exploration des voies nouvelles : comment travailler l'impulsion du mouvement alors même que celle-ci semble ne pas pouvoir être saisie par notre seule volonté ?

## **Les apports des différents champs de recherche**

### **La rencontre pathique avec le monde**

La phénoménologie et la psychomotricité m'ont permis de mettre en évidence la perception comme activité et l'importance d'une dimension relationnelle à l'origine de l'impulsion du mouvement.

Je me suis intéressée à la phénoménologie merleau-pontienne et au modèle cognitif de l'énaction de Varela pour appréhender une façon de concevoir des modèles de relation au monde qui réunissent corps et esprit dans ce que Maldiney nomme la « rencontre pathique » avec le monde. En posant la notion de « présence » comme centrale, elle permet d'enrichir notre approche de la perception par la prise en compte de l'altérité du monde et de notre manière d'entrer en contact avec lui. Cette notion de présence permet de concevoir un jeu musical où la

---

<sup>11</sup> Imaginer un « espace immense » est d'ailleurs un conseil donné par plusieurs pianistes pédagogues (Thomas Mark, Anna Schmidt-Shlokovskaya)



perception est une activité qui prime sur le geste visible et qui appelle à être construite. Au lieu de chercher une expression qui serait une volonté de faire sortir quelque chose de l'intérieur de notre corps vers l'extérieur, nous construisons notre relation au monde : la façon dont il nous touche et dont en retour nous nous retournons sur le monde par notre création de mouvement pour le signifier, ce « double mouvement » dont parle Merleau-Ponty. En parallèle, la théorie de l'enaction qui se positionne en marge des courants cognitivistes présente une lecture du monde où nous co-enactons un environnement dont nous faisons partie.

Ces conceptions ont en commun de mettre l'accent sur la relation à l'environnement dans l'activité perceptive et d'ouvrir des perspectives pour un développement de l'acuité perceptive : techniques de développement de la qualité de l'attention, non pas par la focalisation de la concentration mais par l'ouverture à l'autre. Autant de stratégies pour éveiller l'état attentionnel qui génère un ancrage corporel en nous permettant d'adopter une disposition à « être joué ».

### **La notion de prémouvement**

L'anthropologie théâtrale a représenté un fil directeur dans ma réflexion sur « l'être joué ». En effet, les chercheurs en anthropologie théâtrale se posent la même question quant au paradoxe de « l'être joué ». Ils se demandent comment construire un « corps/esprit décidé » à travers une œuvre répétée maintes fois.

Par l'analyse de techniques de théâtre issues de différentes cultures, l'anthropologie théâtrale (Barba, Savarese, Grotowski) cherche les lois qui impulsent le mouvement, avant que le geste exprime quelque chose. Elles posent la question de ce qui permet de faire une action qui nous paraisse comme « réelle », selon leur lexique. Si le geste expressif est différent selon les cultures et les arts, les chercheurs considèrent qu'en revanche des lois sous-jacentes peuvent être définies au niveau « préexpressif » car elles correspondent à tous les individus capables de se mouvoir et renvoient à la notion fondamentale de « prémouvement ». Ces lois reposent sur les schèmes sensori-moteurs d'équilibre et d'opposition qui définissent le niveau de l'impulsion de mouvement. Dans le cadre des pratiques scéniques, l'attention au prémouvement est intensifiée d'une façon qu'ils appellent « extra-quotidienne ».

L'étude de leurs conceptions et techniques m'a permis de définir des modalités d'élaboration des impulsions de mouvement en coïncidence avec l'œuvre.

Les chercheurs en anthropologie théâtrale considèrent par ailleurs que l'on peut chercher une écriture artistique du prémouvement en élaborant une sous-partition précise des modulations toniques du corps, qui ne serait pas comparable à la partition d'action comme succession de tâches mais au contraire permettrait de faire émerger le prémouvement en relation avec l'œuvre. J'ai cherché à utiliser leurs outils et leur vocabulaire pour construire une sous-partition sous-jacente à la partition des gestes et des éléments musicaux.

Comme les études d'anthropologie théâtrale ne me semblaient pas suffisamment précises pour développer une structuration des différentes qualités de gestes qui sous-tendent la sous-partition, je me suis intéressée aux recherches en danse et en psychomotricité.

## Tonicité et relation au monde

Les études chorégraphiques considèrent également que l'impulsion du mouvement ne peut être le fruit d'une décision volontaire sur le corps mais se développe par notre inscription dans le monde. Elles précisent la définition du prémouvement en tant que modulation du tonus postural et s'intéressent à la manière dont notre verticalité s'est construite depuis notre naissance et abordent l'anticipation du mouvement comme attitude par rapport au poids.

De leur côté, les psychomotriciens comme les chercheurs en danse mettent en évidence la dimension relationnelle, adaptative et émotionnelle de la tonicité (Bullinger, Lesage, Roquet, Rouquet, Godard). Le tonus de posture est considéré comme la toile de fond du geste qui se déploie dans l'espace. Ces champs de recherche développent une conception d'un corps qui pense par la relation à l'environnement et questionnent l'empreinte de l'environnement et la relation à l'altérité dans la construction du corps. Ils se situent dans une perspective d'étayage du psychique sur le corporel, ce qui signifie que la structuration corporelle est nécessaire à la construction de l'identité. Les exercices de médiation corporelle qu'ils proposent à des fins thérapeutiques ou artistiques visent une mobilisation psychique, manifestée aux niveaux émotionnel, relationnel et expressif.

Pour guider ce travail, de nombreuses images et techniques sont proposées par les praticiens et danseurs pour apprendre à moduler sa tonicité et développer notre attention à ce prémouvement. Grâce à celles-ci, il devient possible d'investir les images proposées par les musiciens au service d'un état de présence propice à l'émergence du prémouvement. Il existe d'ailleurs quelques travaux qui transposent dans le champ musical les techniques somato-sensorielles et qui s'appuient sur des références physiologiques comme le « bodymapping »<sup>12</sup>.

## Qualités de gestes

La pensée du danseur et chercheur en danse Rudolf Laban a largement essaimé. Son analyse des différents paramètres qui composent les qualités de mouvement lui a permis de trouver un système d'écriture, mais aussi de nourrir sa recherche pédagogique de développement du répertoire de qualités de mouvement des individus. Ces différentes qualités de gestes s'inscrivent dans une pensée globale de l'énergie dans laquelle le geste n'est pas le fruit d'une attitude volontariste, mais au contraire d'un état de présence qui met l'interprète en relation avec l'altérité.

Parmi ses disciples en danse, Bartenieff a élaboré des schèmes fondamentaux de mouvements fondés sur les principaux stades de la structuration de l'articulation spatiale dans le développement de l'enfant, aujourd'hui relayés par Peggy Hackney et Angela Loureiro.

Dans le champ théâtral, le système de pensée de Laban a été le socle d'une méthode pour la construction de l'action au théâtre, notamment par les metteurs en scène et pédagogues

---

<sup>12</sup> La « carte corporelle » d'une personne est sa perception, sa compréhension et son expérience de la forme, de la taille de son corps, du fonctionnement de ses articulations et de la façon dont elles bougent. Elle combine la conscience kinesthésique et la proprioception (la capacité à sentir son corps dans l'espace). Héritée de la technique Alexander, le « body mapping » est la méthode fondée par William Conable et développée par Barbara Conable pour corriger consciemment un schéma corporel défectueux afin de retrouver un mouvement sain et aisé tout en faisant de la musique.

Malmgren et Mirodan, dont je reprendrai certains aspects pour créer une sous-partition au piano.

Les disciplines extramusicales et les témoignages de pianistes enseignants que j'ai convoqués dans cette étape de mon travail sont riches d'imaginaires diversifiés et de techniques visant à modeler la perception et l'éprouvé du musicien. L'aspect principal qui permet de dépasser les limites des imaginaires que nous avons identifiées dans la première partie réside dans le travail de l'amont du geste afin de créer les conditions d'une présence au mouvement. Par ailleurs, il est intéressant de noter que dans le champ théâtral comme dans le champ chorégraphique, ces qualités de geste s'expérimentent dans un cadre collectif, à la différence du cours individuel instrumental. Il apparaît que ce travail en groupe est favorable à la découverte de l'aspect réellement vivant d'un corps-sujet.

## **En bref**

À travers la présentation de mon travail, je cherche à développer deux points essentiels afin de construire la présence au mouvement de l'interprète et le vivant de son expérience :

- la construction du corps en amont de l'œuvre afin de développer un répertoire de qualités de gestes qui repose sur une capacité à phraser entre le soi et le monde.

- l'enrichissement des qualités de gestes ouvrent à une possibilité de trame de « prémouvement » en relation à l'écriture de chaque œuvre travaillée. L'objectif est de permettre à l'impulsion de mouvement, ainsi qu'à une expérience de temporalité et de spatialité vécue d'émerger. Dans l'organisation de nos impulsions de mouvement, la pensée doit toujours impliquer l'éprouvé, et l'émergence de l'éprouvé est permise par la pensée imageante.

Le processus de l'émergence du sens et de la construction de l'expérience musicale est par nature très personnel et subjectif. Je développerai des techniques et des schèmes de ce que j'appelle le « corps-en-lien », que chacun peut explorer de façon tout à fait différente. À partir de propositions de différents artistes et de mon expérience personnelle, j'ouvrirai des axes de recherche qui parleront plus ou moins à chacun.

Le but de mon travail est de continuer à ouvrir les imaginaires à travers l'immensité des possibles, des tâtonnements et des subjectivités de chacun. Ces tâtonnements sont essentiels à l'apprentissage, et surtout à une quête vivante et sensible. Ma recherche vise à encourager le déploiement des imaginaires et à démultiplier les articulations possibles entre ceux-ci et le mouvement de l'interprétation. À quel type d'expérience nous invitent-ils ? Comment façonnent-ils la relation entre le musicien et son corps et la relation entre le musicien et le monde ?

Après un premier chapitre (1) développant les problématiques issues de mon expérience d'interprète et énonçant deux hypothèses explicatives des difficultés rencontrées dans la présence au mouvement, je présente dans les cinq chapitres suivants (2-6) la recherche de voies nouvelles. Les cinq chapitres mettent en regard les apports théoriques et pratiques avec des propositions concrètes qui sont aussi cinq étapes dans le travail du prémouvement :

- 1) Les problématiques issues de l'expérience : comment « faire sens » ?
- 2) Le temps vivant de l'impulsion à agir
- 3) Le double mouvement de la rencontre pathique avec le monde
- 4) Explorer différentes façons d'être-en-lien
- 5) S'articuler entre soi et le monde
- 6) Vers l'intégration des connexions



# 1 Les problématiques issues de l'expérience : comment « faire sens » ?

## 1.1 L'espace contenant des gestes et éléments musicaux successifs

Face à une écriture prescriptive comme l'est en général une partition musicale, l'interprète est tenté de construire une succession de gestes instrumentaux qui lui permettent de jouer ce qui est écrit sur la partition. Le caractère absolu de l'écriture l'enjoint à se focaliser sur ce qui est écrit en termes d'impacts : les notes sont distinctes les unes des autres et invitent en général à un geste bien précis, auquel succède un autre.

Lorsque l'on construit son jeu en faisant se succéder des gestes, on considère alors un temps linéaire, qui se déroule du passé vers le futur, que l'on découpe en éléments musicaux et qui est donc quantifié. À ce temps objectif correspond un « espace », associé à celui de la partition, que l'on pourrait lui aussi découper en « morceaux d'espace ». Ces « morceaux d'espace » se distinguent sur la partition comme autant d'éléments musicaux, mais aussi comme autant de morceaux d'espace de déplacement pour le mouvement. Ils sont alors aussi des « morceaux de corps » : un doigt, un bras. Le temps objectif, conçu comme une succession d'instantanés, une succession d'éléments musicaux, est alors associé à une succession de gestes qui sont considérés comme des « formes motrices » se dessinant dans l'espace. Cet espace est lui aussi un espace « objectif », découpé : d'abord, la gauche, puis, la droite. Ce problème de la réduction de l'expérience du temps à une succession de morceaux d'espace est développé par le pianiste Damien Lehman en particulier, qui montre les problèmes que cause un temps « quantifié » et non vécu dans l'expérience du musicien et dans la construction de son ressenti du rythme<sup>13</sup>. Suivre et faire se succéder des valeurs absolues découpe le temps et l'espace en niant les liens entre les gestes et entre les éléments musicaux. L'expérience est réduite à une suite de « maintenant » et de « lieux » qui ne permettent pas de faire l'expérience de la « forme musicale ». Avant d'aborder des conceptions théoriques et scientifiques sur la construction de la spatialité et de la temporalité dans les prochains chapitres, je vais faire l'inventaire des principaux problèmes qui me paraissent émerger dans la pratique musicale de cette pratique de « l'espace comme contenant ». Ces problématiques me semblent mises en lumière par les œuvres écrites hors du système tonal.

### 1.1.1 Une succession d'impacts sans liens

*Au cœur de l'oblique* d'Héctor Parra est une œuvre qui m'a, au premier abord, beaucoup questionnée et face à laquelle j'ai rencontré plusieurs difficultés de compréhension. Au terme d'un long travail, elle est finalement devenue une pièce centrale dans mon répertoire (tout comme l'étude suivante *Siza*)<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> LEHMAN Damien. *Le métronome et le pendule*. Article inédit.

<sup>14</sup> Notes de travail sur le contexte de l'œuvre et lien vidéo de la création de la pièce, cf. annexe III.

Création d'*Au cœur de l'oblique* d'Héctor Parra | le 26 mars 2018 au Théâtre des Bouffes du Nord, |Maroussia Gentet, piano : <https://youtu.be/wbO8SW3EA2s?si=TmrYEcG32w1ZdWhf>

L'œuvre se distingue par différents modes de jeu au niveau des cordes, comme le frappé avec la paume, le frappé avec le poignet, avec les ongles, le grésillement avec l'ongle qui s'accroche au filetage de la corde du piano. Les sonorités issues de ces modes de jeu dialoguent avec celles de la pédale, qui est utilisée comme une percussion et écrite très précisément. Dans le jeu de pédale sont exploités à la fois le bruit d'impact du pied qui violemment enfonce ou enlève la pédale et le bruit « d'inspiration » ou « d'expiration » qu'évoque la mise en résonance de toutes les cordes lorsque l'on enfonce la pédale sans jouer au clavier.

Au départ, l'appréhension de tous ces modes de jeu développés sur des phrases entières a exigé une longue phase de tâtonnement, pour progressivement trouver des méthodes d'assimilation et d'émergence du sens de mon geste. Le développement sur plusieurs pages de ces modes de jeu m'a amenée à questionner la façon dont émerge la compréhension de ce qu'on joue. En effet, au moment où j'ai travaillé cette étude, il n'existait que peu d'outils pour faire le lien entre ce qui était écrit et la source d'inspiration, et presque aucune référence sonore n'était disponible puisque l'œuvre était nouvelle.

Je me suis alors posé différentes questions : quels gestes « vont ensemble » pour former une unité de sens ? Par rapport à quels autres groupes de gestes vont-ils bien ensemble ? Quel est l'objectif de mon action à plus long terme ? Quels groupes « plus grands » cela provoque ? Or, au début de mon travail, je ne suis pas parvenue à délimiter les éléments sur la partition d'une façon qui me paraisse convaincante, même abstraitement. S'il est possible, dans une Sonate de Beethoven, d'identifier les éléments directement en regardant sur la partition – par exemple en fonction de ceux qui sont visiblement répétés et de ceux qui sont différents, ce qui permet de les relier en les distinguant – en revanche dans cette étude, la succession de gestes n'impliquait que des groupements très flous d'éléments. Progressivement, j'ai développé des automatismes de gestes qui semblaient être « assimilés », ce qui ne signifie pas nécessairement que je comprenais mieux le sens de mon action au piano. En effet, il paraît tout à fait possible de jouer une succession de gestes prescrits par la partition, de façon plus fluide qu'au moment de la découverte de la partition, sans cependant comprendre ce qu'on joue !

À travers cette œuvre, l'homogénéité du mode de jeu semble questionner plus que jamais les motivations de l'impulsion à jouer les éléments sonores successifs. L'écueil est d'appréhender chaque cluster, l'un après l'autre, et de tenter de les jouer avec les nuances indiquées, en les tenant le nombre de temps indiqués. Si frapper sur des cordes apparaît au premier abord insignifiant, au-delà de la violence que cela peut évoquer (et qui peut d'ailleurs être une porte d'entrée vers la signification), on peut chercher à analyser les éléments de façon à les grouper en figures plus longues. Si l'on peut reconnaître un motif répété dans une musique plus classique, qu'est-ce qu'on peut « reconnaître » dans ce début de pièce d'Hector Parra ? Par exemple, je différenciais les deux clusters initiaux des mouvements de croches régulières qui les suivaient, à cause des six pulsations qui les séparaient. Ensuite, je pouvais voir que les clusters s'emballaient de plus en plus, puis que ça s'arrêtait. Lorsque l'emballement reprenait, cela créait une délimitation très abstraite puisqu'elle ne faisait pas vraiment sens pour moi, même du point de vue de l'analyse musicale. Je me perdais alors dans un surinvestissement physique : j'avais l'impression de ne pas habiter mon corps et d'obéir à une liste de tâches, sans comprendre leur finalité. Les tâches n'avaient pas de cohérence entre elles, elles n'étaient pas reliées par une idée ou une impression, par une impulsion qui les auraient portées.

Almost ritual ( $\downarrow = 60$ )

The image displays a musical score for the piece 'Almost ritual' by PARRA. It consists of six systems of notation, each with a Right Hand (RH) and Left Hand (LH) part. The tempo is marked as 'Almost ritual' with a quarter note equal to 60 beats per minute. The score includes various dynamic markings such as *mp*, *mf*, *f*, *sfz*, and *f teso!*. There are also performance instructions like 'finger tip lateral pizz' and 'push string' at measure 17. The score is annotated with measure numbers 5, 8, 11, 15, and 17, and includes detailed articulation and phrasing markings.

Fig.1 PARRA *Au cœur de l'oblique*, 1<sup>ère</sup> page

### 1.1.1.1 Le découpage entre la gauche et la droite

Ce ressenti de désorganisation du corps m'a amenée à questionner ce qui permettrait d'impulser une action dans telle ou telle autre direction. En effet, la conception qui découpe des éléments musicaux engendre un découpage de l'espace du musicien comme des « fragments quantifiés » de l'espace. Ainsi, au début de l'œuvre, on découpe une action à gauche, puis on découpe une action à droite. La répétition de ce découpage enjoint à délimiter un élément musical composé de « cluster à gauche/cluster à droite ». Ces clusters sont « tenus », puis répétés plus vite : on reconnaît le même élément développé. Or, je ne parviens pas à trouver le sens de cette alternance entre les deux mains : qu'est-ce qui peut relier ce geste qui semble



identique aux deux mains ? Qu'est-ce qui me motive à jouer à gauche, puis à droite, quel est le lien entre les gestes qui permet de les grouper ? Je tente alors de comprendre pourquoi la main droite « répond » à la main gauche. Or, il me sera impossible d'entendre les deux clusters « dans le même présent », « groupés », tant que je n'aurai pas senti la différence entre les deux gestes, l'un à gauche et l'autre à droite. En effet, la conception d'une succession de gestes apparemment identiques semble m'empêcher de parvenir à ce qui ferait émerger le sens de cette orientation spatiale différente. Pour que cela semble signifiant de jouer dans des directions différentes, il faut que je les éprouve comme différentes, que je ressente qu'au-delà du geste, quelque chose s'est altéré. Le découpage gestuel et celui de l'écriture ne permettent donc pas de « sentir en une fois » les deux clusters qui semblent identiques au niveau du « déplacement dans l'espace » : un geste à gauche, un geste de même nature à droite. Cet extrait met en lumière l'association entre la motivation du geste, son sens et sa catégorisation : si je pense à faire un geste dans un bout d'espace défini, puis un autre geste dans un autre bout défini d'espace, à aucun endroit ces espaces ne se « touchent » et à aucun moment du geste je n'ai une réelle intention d'aller à gauche et d'aller à droite, d'aller à gauche pour aller à droite ; je ne sais alors pas comment impulser, motiver et donner une orientation au geste.

De plus, organiser un visuel délimité sur la partition ne permet pas de suivre plusieurs voix en même temps. Or, au début de la pièce, cette problématique est mise en avant, pour plusieurs raisons. D'abord, il semble y avoir trois lignes à suivre : pédale, main droite, main gauche. Par exemple, suivre de façon précise la ligne du pied sur la pédale, ou bien suivre celle de la main gauche, semble possible en se focalisant sur chacune de ces lignes exclusivement. En revanche, les suivre ensemble et comprendre pourquoi on le fait constitue une expérience tout à fait différente. En outre, chaque ligne doit être assez souvent « tenue » pendant que l'autre est jouée. Or, le fait de tenir le cluster en maintenant la main sur les cordes étouffe le son au lieu de l'entretenir, ce qui aboutit à l'effet inverse de ce que l'on entend habituellement par « tenir », lorsque l'on « tient une note » au clavier. Ce problème est rendu plus saillant par la position debout qui a tendance à accroître l'appui sur les cordes. Dans cette situation où la résonance est mate, il semble alors difficile de mettre en perspective deux notes dans le temps, de les comparer afin de mettre en évidence la polyphonie. Je « tiens », mais c'est étouffé, comme si mon action ne servait à rien dans la perspective de l'émission de son. Comment faire entendre une ligne étouffée par la main en relation avec une autre ligne ?

En ce qui concerne le découpage dans l'espace, il est intéressant de constater aussi que le regard sur la partition est souvent happé par ce que vont jouer les mains, et seulement ensuite par ce que doivent jouer les pieds. Or, la ligne de la pédale est très importante, même du point de vue des impacts, puisque le compositeur utilise le bruit de l'impact du pied sur la pédale et l'ouverture de la résonance qu'elle provoque comme des éléments musicaux à part entière. Le découpage gestuel peut alors inviter à une hiérarchisation artificielle, qui ne procède pas forcément d'une recherche artistique et qui n'est pas guidée par des liens entre les éléments, et encore moins par une altération du ressenti du pianiste qui pourrait motiver l'impulsion de ses gestes. Dans la perspective du découpage de l'espace et des parties du corps, le jeu de pédale, comme voix à part entière, oblige à organiser une autre partie et un autre espace de succession d'actions. De plus, l'utilisation du bruit de l'enfoncement de la pédale comme élément musical, à travers cette écriture de pédale peu commune, remet à l'ordre du jour la question de ce qu'on va considérer comme du « bruit » et comme de la « musique ». Elle met en lumière le rôle que

l'interprète a à jouer dans cette problématique, puisque c'est lui qui va faire de ce bruit de pédale un élément musical relié au reste des sons, s'il trouve un sens à ses gestes.

L'exemple choisi est extrême, mais le problème de la qualité de l'attention à développer pour construire la polyphonie apparaît dans toute œuvre pour piano. Ce problème de plans sonores est aussi associé à un problème de considération de l'espace, par exemple lorsqu'on rencontre des difficultés à lier un geste de la droite à la gauche. Dans les deux cas, on cherche souvent la solution à ces problèmes sous le prisme du geste unifocal qui fait aller d'un endroit à l'autre, en découpant deux espaces dans un espace « objectif » : deux espaces, à gauche et à droite qui ne communiquent pas entre eux. Or, si l'on cherche à les faire communiquer comme « deux plans simultanés », on doit sortir de la succession des instants et du découpage spatial qui ne semblent pas pouvoir apporter de solution, et se demander comment habiter et former une relation différente à l'espace. Au-delà des gestes eux-mêmes et des éléments musicaux, ces questions montrent que la façon d'aller de gauche à droite sur le plan horizontal n'est pas insignifiante et fonde la façon dont on s'articule, et non seulement la façon dont on articule des gestes : que signifie le fait de s'inscrire dans l'espace en connectant deux polarités dans un même plan ?

### 1.1.1.2 Le déséquilibre inconfortable

Une autre problématique très importante émerge de ce découpage des gestes : le déséquilibre de la posture. Dans *Au cœur de l'oblique*, celui-ci est évident : debout, en équilibre très instable, penché vers la gauche, il est difficile de maintenir la pédale *forte* dans cette position. Les impacts sont alors déséquilibrants, de sorte qu'on a l'impression d'être en permanence en train de rattraper le déséquilibre, ce qui semble nuire à la précision des intensités et des rythmes. Cependant, ce problème se pose même dans une écriture beaucoup plus traditionnelle. Par exemple, cet extrait de la *Sonate op.14 n°1* de Beethoven<sup>15</sup> nous amène face à un autre extrême dans l'écriture : la simplicité d'une monodie rejointe par des accords cadentiels.



Fig.2 BEETHOVEN *Sonate op.14 n°1*, mes.23-28

Cette mélodie n'a pas d'aspérités évidentes : elle se base sur un rythme presque entièrement homogène, ainsi que sur un mouvement de hauteurs conjointes avec quelques chromatismes. Il est difficile de trouver une « force de connexion » pour sentir l'unité de la phrase et pour l'entendre comme un seul élément. L'élément qui pourrait impulser le geste n'est pas palpable : il n'y a pas un élément qui « mène » au suivant, pas de basse qui permettrait de faire le lien et de montrer une progression harmonique claire. Bien que les chromatismes jouent un rôle structurant dans l'élaboration de la tension musicale de la ligne mélodique, on ressent

<sup>15</sup> BEETHOVEN *Sonate en mi Majeur op.14 n°1*, Enregistrement de concert, Auditorium de la Maison de la Radio, Maroussia Gentet, piano : <https://youtu.be/ahms8NfB5vU?si=Lpplx54wP8hu9P2P>

toutefois le besoin d'un « point fixe » par rapport auquel déployer cette tension. Or, si j'évoque mon expérience de cette pièce, lorsque je joue la main droite, peu habituée à ne jouer qu'avec une seule main, j'ai l'impression de manquer d'appui et je ne sais pas quoi faire de ma main gauche, voire de tout le côté gauche de mon corps : doit-il s'appuyer quelque part ? Le simple fait au piano de jouer une voix toute seule, sans accompagnement, me conduit à un déséquilibre très inconfortable. Comme la main gauche ne joue qu'à peine, elle n'a pas vraiment un rôle équilibrant d'appui. Les bras paraissent devoir rester suspendus, mais le fait de ne pas savoir à quoi les suspendre questionne la nature des appuis recherchés. Pourtant, on sent que le fait de ne pas jouer la main gauche ne signifie pas qu'elle n'est pas présente. Ainsi, la pureté, l'étrangeté de ce thème vient de ces silences à la main gauche qui sont autant de « vides », « d'espaces » qui la peuplent et desquels elle semble émerger. Cependant, comment organiser son expérience pour sentir qu'un silence, qu'une absence de déplacement dans l'espace pourrait constituer un appui, une base pour le geste ? Ainsi, qu'il s'agisse de déséquilibres spectaculaires, comme dans Parra, ou de déséquilibres très subtils, comme dans cet extrait, comment négocier avec ces positions inhabituelles ? Lorsque l'on n'est pas « agrippé » au piano, ou appuyé sur le clavier en s'en servant comme d'un « levier », comment garde-t-on son équilibre ? Comment rendre un geste nécessaire et signifiant, quand la sensation principale est celle de l'inconfort ? Peut-on tirer parti de l'inconfort pour en faire quelque chose de signifiant pour soi ? Cette problématique de la recherche d'appui me semble un élément-clé car elle permet de dépasser la simple succession des actions pour mettre en lumière une nécessité qui semble associée à l'expérience vivante du corps en mouvement. Lorsque ces gestes visibles ne « portent » plus, on se sent perdu : qu'est-ce qui « porte » le geste ?

Les problèmes d'occupation de l'espace de jeu se déclinent alors entre problèmes de manque d'appuis et problèmes d'orientation, d'impulsion directionnelle du geste. Faut-il automatiser ces gestes pour ne plus sentir si on joue à gauche ou à droite et « anesthésier » ce questionnement, ou chercher une autre manière de vaincre l'inconfort de la position pour le sublimer ?

Guidant ce questionnement, il semble exister une expérience, sur laquelle on reviendra, à travers laquelle on ressent très vivement son côté gauche et son côté droit, qui semblent être englobés dans la même « intention », à travers laquelle les gestes ne sont pas perçus « de l'extérieur » comme une succession de tâches, mais une impulsion est ressentie pour s'orienter à gauche, puis à droite de façon continue et évidente. Cependant, ce type d'expérience de l'espace, différente de celle de l'espace du découpage des gestes, semble insaisissable<sup>16</sup>. Pour tenter de comprendre ce qui pourrait motiver l'expérience artistique par laquelle on occupe l'espace et on se dirige vers des polarités de cet espace, la question se pose alors de ce qui oriente « réellement », dans la vie quotidienne, de ce qui pousse à « aller vers ». L'espace du papier n'est pas celui du geste ! Est-il possible d'en construire l'expérience ?

---

<sup>16</sup> Ceci se rapporte à l'expérience de « l'être joué », cf. chapitre 2 de ce travail et l'annexe I

### 1.1.1.3 Le découpage par unité de geste du bras : le « grand geste »

La sensation de désorganisation du corps amène à questionner ce que nous entendons par les expressions que l'on utilise communément chez les musiciens comme « grouper des éléments », les entendre « en une fois », les jouer « en un seul geste », « en un grand geste ». Si dans l'exemple de Parra, il est difficile de grouper les éléments sur la partition, prenons un autre exemple plus classique où l'on peut repérer au premier coup d'œil les groupes d'éléments afin d'approfondir la problématique de l'expérience de l'interprète. Au début de la *Sonate op.54* de Beethoven<sup>17</sup>, la délimitation entre les éléments est très simple : un élément est répété, ce qui permet de l'identifier comme une « unité » ; puis il est repris une troisième fois et modifié.



Fig.3 BEETHOVEN *Sonate op.54*, mesures 1-4

Cet exemple est particulièrement frappant car on répète quasiment le même élément musical, ce qui touche à la notion fondamentale en musique de répétition-variation, sur laquelle nous reviendrons. Dans la perspective où l'on construit une succession de formes motrices, la répétition du même élément implique de réaliser le même geste deux fois, dans deux régions du piano différentes. Or, deux difficultés principales se présentent à l'interprète, qui concernent deux échelles de temps différentes : à l'échelle de l'élément musical de trois temps, comment grouper plusieurs notes, plusieurs impacts avec les doigts dans le « même geste », de façon à sentir qu'il s'agit « d'un seul » élément ? À l'échelle de la phrase, comment sentir « une grande phrase », avec une répétition et une variation ? Tout d'abord, à l'échelle de l'élément de trois temps, on reconnaît le geste global de levée, puis d'appui sur le premier temps et de désinence sur le deuxième temps. Par le geste, on va alors chercher à « grouper » ces trois moments pour les faire correspondre à « un même geste ».

Pour faire correspondre une forme musicale à un geste visible, on peut étudier la forme des articulations corporelles, comme lorsqu'on dit « jouer en un grand geste ». Ceci ouvre à la recherche de deux points essentiels. D'une part, on tente de faire correspondre l'amplitude du phrasé à un geste physique différent ; en conséquence, plus le groupement est large, plus le membre utilisé est « grand ». Si l'on a une connaissance anatomique très superficielle, on fait alors correspondre une articulation plus « ample » comme « le bras » à un « plus grand groupe » d'éléments musicaux ; le « doigt » concernerait un plus petit groupe d'éléments musicaux, et le « poignet » à un groupe moyen, par exemple. D'autre part, on cherche une « permanence » dans le geste, une constante, un point fixe auquel accrocher ce mouvement du bras, qui justifierait de « l'unicité de l'élément », afin de sentir que quelque chose reste identique pendant tout le

<sup>17</sup> BEETHOVEN *Sonate en Fa M op.54*. Enregistrement de concert, Auditorium de la Maison de la Radio, Maroussia Gentet, piano : <https://youtu.be/IP5t5MVfj5Q?si=A3ri1eH-d3gZOaFb>

temps de ce mouvement. En effet, dans la perspective d'un temps et d'un espace quantifiés, la continuité apparaît comme la répétition de quelque chose d'identique, de fixe.

Questionnons ces deux aspects du problème. Ce qu'on appelle couramment « jouer en un geste » se matérialise par la possibilité pour le bras de se mouvoir horizontalement : jouer « en un geste » correspondrait alors à phraser avec son bras horizontalement, malgré les impacts des doigts qui vont vers le bas, verticalement. Damien Lehman explique bien la problématique typiquement pianistique de la nécessaire distinction entre deux gestes différents, l'un pour la production du son et l'autre pour sa « conduite » : le geste du bras pour phraser les notes s'oriente horizontalement, quand l'enfoncement de chaque touche implique inexorablement un mouvement vertical<sup>18</sup>. Si l'on cherche alors à bouger son bras entre les notes pour les « conduire » les unes par rapport aux autres, alors on semble pouvoir grouper un certain nombre de notes en un seul geste horizontal du bras. Pourtant, si l'on s'en tient à guider son bras visuellement et à le bouger entre les gestes des doigts, on continue alors à faire une succession de « formes motrices » un peu plus complexe que celle qui se limitait aux impacts : on joue avec le doigt verticalement, puis le bras se déplace et on joue avec l'autre doigt, puis le bras se déplace, etc. On essaie d'interrompre le moins possible le geste du bras au moment des impacts, mais pour cela, il semble nécessaire de s'appuyer sur les doigts, ce qui aboutit assez vite à une crispation assez importante qui ne permet pas de sentir que les notes sont liées. En effet, conserver un appui important pendant la résonance est inutile, puisqu'on ne peut pas moduler le son après l'impact ; cependant, cela peut donner l'impression au pianiste qu'il « agit » pour construire la continuité.

La « conduite » du bras horizontalement reste donc bien mystérieuse. Par ailleurs, lorsqu'il ne s'agit pas de lier des notes isolées mais des gestes du bras, comme lorsqu'on fait des accords, ou bien des clusters, par exemple dans *Au cœur de l'oblique*, le problème de la conduite du bras se pose différemment : dans ce cas, on ne peut même pas donner l'illusion de la continuité par un geste visible horizontal.

#### **1.1.1.4 Le problème de l'expérience du sujet qui joue, répète et varie son geste**

La problématique de l'expérience de la continuité se pose de façon encore plus saillante à une plus grande échelle temporelle. Je reprends l'exemple de Beethoven (fig.3) pour décrire les problèmes qui peuvent se poser lorsqu'on cherche à construire le niveau de la « grande phrase de trois fragments » tout en réalisant une succession de gestes définis pour correspondre à chaque élément musical.

Au niveau de l'échelle temporelle de la phrase entière de quatre mesures, je cherche à construire une grande phrase réalisée avec un « grand geste », qui est ici celui permettant de se déplacer entre les registres du piano. Pour cela, je cherche à articuler les trois éléments musicaux composant la phrase avec un mouvement de bras que j'ai appris. Cependant, je n'entends pas « une unité » correspondant à un élément. J'effectue le second élément avec le même type de geste que le premier, puisqu'il s'agit du même motif joué à un autre registre. Je répète donc ce geste. Or, je ne me sens pas répéter. En conséquence, je n'arrive pas à entendre chaque élément comme « une unité ». Le troisième élément de la phrase, plus long, demande d'étaler ce même

---

<sup>18</sup> LEHMAN Damien. *La condition pianistique*. Article inédit.

geste dans le temps. Or, ne l'ayant pas ressenti comme une unité, comme un élément caractérisé par une certaine durée, je ne peux pas « l'étaler ». Si la structure musicale semble très simple, il n'est pas si simple d'articuler les fragments entre eux : en tant qu'interprète, je ne perçois pas forcément ce « quelque chose » qui semble évident et qui est répété comme « la même chose ». Tout est brouillé. Je joue, mais ça « passe » vite, le temps semble filer vers l'avant sans que j'aie de prise sur ce que je joue, le motif est joué sans qu'il me semble articulé ; pourtant, j'articule ! Je répète le même geste en effet, mais le fait de répéter le même découpage gestuel pour jouer deux fragments qui semblent très proches, qui semblent quasiment « identiques », ne me permet pas de les éprouver comme des entités. Dans les quatre mesures suivantes, cette même phrase est répétée, nécessitant exactement les mêmes gestes : d'où émerge alors la nécessité de la rejouer en entier ?

Certains chercheurs tentent d'inscrire le corps du musicien dans leur réflexion sur la perception musicale. Pour cela, ils analysent les gestes de l'interprète pour étudier les processus de « *chunking* » dans la perception de la musique, c'est-à-dire les processus par lesquels on délimite des éléments musicaux et on les groupe en unités qui semblent signifiantes. Leurs études montrent le lien entre les articulations physiques utilisées et les articulations musicales<sup>19</sup>. Ils supposent que l'interprète utilise plusieurs échelles de gestes simultanées qui lui permettent d'articuler ensemble des groupes de notes à des échelles temporelles différentes. Ainsi, les doigts articulent chaque note à petite échelle temporelle, les bras articulent chaque groupe de note à échelle moyenne. Si l'on va un peu plus loin, on peut même différencier les rotations du bras et supposer que la rotation du cubitus autour du radius permettrait de jouer de petits groupes

---

<sup>19</sup> GODØY Rolf, JENSENIUS Alexander, NYMOEN Kristian. *Chunking in Music by Coarticulation*. Acta Acustica united with Acustica. Department of Musicology, University of Oslo, 2010

Définir des groupes d'éléments correspond au phénomène de « *chunking* », c'est-à-dire au processus qui consiste à percevoir, dans un continuum perceptif (comme le langage verbal), des éléments par petits groupes qui permettent de comprendre ce continuum. Les études sur le phénomène de « *chunking* » en musique définissent un « *chunk* » comme un élément extrait d'un continuum perceptif et regroupant plusieurs éléments plus petits. L'étude dégage trois focales de *chunks* distinctes : le *sub-chunk*, le *meso-chunk* et le *macro-chunk*, qui correspondent aux différentes échelles de temps que l'on distingue le timbre de la note, un temps moyen du format du langage verbal (entre 2 et 10 secondes), un temps plus long qui regroupe des phrases, des parties. En plaçant l'activité perceptive au cœur du processus de *chunking*, ils cherchent le rôle du geste du pianiste dans l'émergence de ces trois temporalités simultanées. Par exemple, ils étudient le jeu de Duchâble jouant le final de la Sonate La Tempête de Beethoven et analysent ainsi son mouvement du poignet qui se répète et caractérise le *chunk* d'une mesure. Ils étudient la façon dont le geste visible du pianiste est corrélé au « grand geste » en articulant ensemble des éléments plus petits : ainsi le mouvement du poignet accompagne des figures d'échelle moyenne, mais aussi des mouvements du buste des figures d'échelles plus grande, des phrases entières. L'étude est intéressante et relève aussi des changements de vitesse dans le geste qui semble s'accélérer puis ralentir avant d'arriver à un posture-goal entre chaque mesure, ce qui ouvre à une recherche sur la qualité du geste, ainsi que des phénomènes perceptifs de résonance entre les *chunks* : moments de « récapitulation » on l'on perçoit en effet le *chunk* comme une unité. Cependant, concernant l'analyse du geste, il me semble que c'est assez limité : faut-il en conclure que pour suivre plusieurs échelles de temps en même temps, il faut faire bouger une articulation plus ou moins proximale en fonction de l'échelle temporelle envisagée ? Il s'agit d'une conception qui quantifie le temps et l'espace et instrumentalise le corps. En se réduisant à l'observation du visible, on n'analyse pas l'éprouvé de l'interprète et ce qu'il perçoit de ces différentes échelles. Par ailleurs, les échelles « inhabituelles », micro ou macro, demandent un travail de l'expérience. Il ne suffit pas d'entraîner ses doigts à jouer vite pour pouvoir rendre signifiantes pour soi les grandes grappes du début de Stroppa, pour pouvoir percevoir la nécessité de chaque note et de chaque micro-geste qui correspond ; en effet, distinguer toutes les notes n'est pas du tout une évidence à cette vitesse. Par ailleurs, au niveau de la macrostructure, bouger le buste périodiquement pour entendre une mélodie sur un plus long terme qu'habituellement apparaît comme un geste prescrit supplémentaire. Ces gestes constatés de façon découpée ne permettent pas de comprendre comment on peut suivre toutes ces échelles en même temps et comment les échelles temporelles se nourrissent les unes les autres. Face à la difficulté de percevoir des liens entre des parties très éloignées ou très proches dans le temps – et dans l'espace du jeu ou de la partition écrite, il semble qu'il faille travailler sur la façon dont on peut vivre différemment le même « texte musical », dont on peut faire des expériences temporelles différentes en les « habitant différemment ». En intégrant le corps « machinique », la continuité du geste est comprise à plusieurs échelles de temps comme liée à des phénomènes de membres plus ou moins proximaux. Si cette perspective présente l'avantage de s'intéresser à la physiologie du pianiste au-delà des poignets, cependant elle reste très réductrice en cela qu'elle imagine un découpage du corps : chaque « couche » s'occuperait de co-articuler une échelle de temps. Elle se concentre sur l'analyse du geste visible qui n'est pourtant que la « partie émergée de l'iceberg », comme le dit Denis Pascal (cf. Entretien, annexe I).

de notes, quand l'articulation scapulo-humérale<sup>20</sup> permettrait de jouer de plus amples groupes de notes. On peut même élargir et supposer qu'un mouvement du tronc entier peut construire des phrases plus longues, processus qu'évoque aussi Denis Pascal<sup>21</sup>. Au lieu de jouer chaque note exclusivement avec le doigt, le bras va être mobilisé pour réaliser toute sa rotation en la répartissant sur une phrase entière. Certes, faire correspondre une rotation du radius autour du cubitus à un « grand geste » qui comprend plusieurs notes est certainement un premier pas pour développer une meilleure compréhension du geste, car cela permet de sortir des impacts verticaux que nécessitent la facture du piano et peut ouvrir à une recherche de phrasé et d'acuité proprioceptive. En revanche, cela ne résout pas le problème du sens du geste car on reste dans la perspective d'un « corps objet » ou d'un « corps instrument » : un geste est une forme motrice, un déplacement dans l'espace. En analysant des échelles de gestes, on découpe alors seulement la succession de mouvements de façon plus complexe : une partie du corps, par exemple le tronc, « bougerait » par très grandes sections, tandis que, simultanément, une autre partie (par exemple le radius autour du cubitus) bougerait par plus petites sections, pendant que les doigts continueraient à jouer. Plus encore, dans la pratique commune, les mouvements des bras ne sont pas toujours identifiés comme des rotations, et très souvent en cours d'instrument, on va parler du déplacement du « poignet », du « coude », ce qui me semble être une approche encore plus superficielle<sup>22</sup>.

Expliquer, tracer le mouvement n'équivaut pas à comprendre comment il émerge d'une nécessité de l'individu. De plus, le mouvement semble tout à fait différent lorsqu'il est effectué hors piano et sans but ou dans son contexte musical. Par exemple, dans le contexte d'un fragment répété et varié, le découpage gestuel permet de grouper des notes ensemble et de concevoir qu'elles participent à la même rotation de l'avant-bras. Cependant, la répétition de ce même geste ne me permet pas de distinguer les deux éléments, ce qui implique de sentir qu'il est répété, et donc de faire émerger la motivation à le répéter.

Ainsi, une lecture superficielle de cet extrait de Sonate de Beethoven donne les deux motifs comme quasiment identiques : c'est en effet ce à quoi invite l'écriture si on focalise son regard sur la mélodie. Or, les deux motifs ne sont évidemment pas les mêmes : si la mélodie et le rythme sont les mêmes, cependant les registres sont différents et la ligne de basse varie également. Le problème de la « concentration », comme gestion unifocale de l'attention, émerge alors et joue des tours à l'interprète, l'empêchant parfois d'appréhender de subtiles différences d'écriture, qui sont autant d'indices donnés par le compositeur de l'altération de « quelque chose » entre les deux fragments répétés. Cette altération peut ouvrir la voie vers la motivation de cette répétition et sur son vécu. En règle générale, dans les cours d'instrument, on dit d'ailleurs communément qu'il ne faut jamais répéter « pareil » deux éléments identiques : il faut toujours faire le deuxième « différent ». Ainsi, si on reste focalisé sur la répétition mélodique, cela ne semble pas « vivant ». Pourtant, comment faire l'expérience de cette « altération » ? Comment est-ce qu'elle peut me sembler « signifiante » ? À quel niveau se situe cette différence ? Comment cette répétition différée fait-elle sens ? L'élément est répété différemment, mais la difficulté met en lumière le fait que je suis une personne qui répète :

---

<sup>20</sup> MARK Thomas. *What every pianist needs to know about the body*. Chicago : GIA Publications, Inc., 2003. Pour une réflexion et des pistes pratiques associées à l'anatomie, voir chapitres 5/6 de cette thèse

<sup>21</sup> PASCAL Denis. Entretien, cf. annexe I

<sup>22</sup> On développera au chapitre 5 des notions d'anatomie et de mouvement spécifiquement pianistique.

qu'est-ce qui me décide à répéter ?

La question de la continuité de l'expérience est bien résumée au piano par le problème du *legato* : comment construire et ressentir la continuité, quand, au piano, le son ne peut pas être tenu, puisqu'on ne peut le modifier après l'enfoncement de la touche ? Un écueil dans la recherche du *legato* serait alors de s'en tenir uniquement à un *legato* mécanique : je tiens mon doigt jusqu'au prochain, voire je le tiens un peu plus longtemps pour faire « déborder » le son sur le suivant, etc. La pédale, bien sûr, permet au son d'être tenu, mais on peut, avec la pédale, retrouver le même problème qu'avec la tenue par les doigts : le son est tenu, il n'y a pas d'interruption sonore, pourtant ce n'est pas entendu comme lié car on ne ressent pas de continuité, on n'entend pas les différents éléments dans un grand « présent perceptif ». Le problème du *legato* semble donc être « perceptif ». Très souvent, on observe des pianistes qui ne tiennent pas physiquement les notes, les laissent sonner dans la pédale, et pourtant produisent un très beau *legato* : on « entend » une connexion entre les notes, ils savent la construire même si le contact avec le clavier est rompu entre les notes. Ainsi, Susan Manoff parle de Marie-Françoise Bucquet qui lui a apporté une « vision décomplexée du *legato* » et montre comment on peut lier deux notes, sans les tenir, et même sans pédale. Malgré l'interruption du son, malgré le silence qui les sépare, on entend malgré tout, en effet, un lien très fort entre ces deux notes<sup>23</sup>. Qu'est-ce qui continue à vivre dans le son qui le relie au suivant ?

De ces problématiques, il découle que l'analyse et le découpage des éléments musicaux ne permettent pas, seuls, de faire l'expérience de la continuité et de la délimitation entre les éléments qui composent ces formes, répétées et variées. Les gestes se succèdent, mais semblent vides de sens. Le découpage de gestes fixés dans une partie de l'espace découpé amène à questionner les représentations communes du sonore et des « éléments sonores ». En effet, le découpage du geste est associé à une représentation d'objets sonores définis, conçus comme des absolus bien catégorisés et fixés par la partition, que l'interprète devrait produire à l'aide de gestes tout aussi définis dans leur forme. Dans les paragraphes suivants, je questionne la réification d'un objet musical à partir d'un support écrit en fonction de trois paramètres qui sont écrits particulièrement précisément dans mon corpus d'œuvres d'aujourd'hui : les intensités, la quantité de résonance, ainsi que le rythme, au sens des durées entre les différents éléments musicaux.

## **1.1.2 Le problème de « l'objet sonore absolu »**

### **1.1.2.1 Les intensités, plans sonores : des paramètres relatifs, mais à quoi ?**

Dans *Au cœur de l'oblique*, les nuances sont très précisément écrites, qu'il s'agisse des clusters dans les cordes au début ou des clusters sur le clavier. Au premier abord, cette complexité semble excessive par rapport aux possibilités réelles de l'instrument : il est très difficile d'être précis puisque ces intensités se succèdent, très nombreuses et toutes en subtiles nuances. De plus, ces nuances s'appliquent à des modes de jeu comme les clusters qui semblent se prêter plus difficilement à une telle subtilité, par rapport au jeu pianistique traditionnel. Un *mp* pour tel cluster à la main droite est rapidement suivi d'un *p* à la main gauche, etc. Lorsqu'on

---

<sup>23</sup> MANOFF Susan. Entretien, cf. annexe I



conçoit ces injonctions de nuances comme une suite complexes de « valeurs absolues », on cherche à faire se succéder des formes motrices réalisées elles aussi de façon « absolue » : on attribue alors précisément à chaque élément une forme gestuelle, une force, une façon de jouer et une intensité particulières.

Or, de cette façon, on se trouve face à l'impossibilité de les réaliser de façon subtile et satisfaisante. En effet, les intensités sont nécessairement relatives : un *p* n'est jouable qu'en fonction du *pp* joué précédemment et du *mp* qu'on jouera ensuite. Du reste, les nuances qui impliquent une progression dans le temps et qui sont donc des valeurs relatives, comme le *crescendo* et son « dosage », posent des problèmes qui concernent les interprètes de tout niveau. En effet, dans le cas du *crescendo*, afin que chaque note soit plus forte que la précédente, on doit sortir de la conception en valeurs absolues pour prendre en compte la façon de percevoir de l'interprète et l'organisation de son attention. En conséquence, le geste ne peut plus être considéré de façon absolue comme un déplacement dans l'espace répondant à certaines caractéristiques.

The image shows three systems of musical notation for piano (Kbd) from measures 48 to 50. The notation includes dynamic markings such as *f*, *mp*, *mf*, and *fff*. Performance instructions like 'forearm', 'hand', 'loco', and 'senza ped' are written above the notes. There are also annotations like '(Ped 3)' and 'A' with arrows pointing to specific notes. The score is written in a 2/4 time signature and features complex rhythmic patterns and slurs.

Fig.4 PARRA *Au cœur de l'oblique* mesures 48-50

Les modes de jeu utilisés dans *Au cœur de l'oblique* font prendre à la problématique de la réalisation des *crescendo/decrescendo* une nouvelle ampleur. Par exemple, après les clusters dans les cordes, l'œuvre déploie un jeu de clusters sur le clavier. Les flèches en forme de vague sur la partition (cf. fig.4) se réfèrent à un type de cluster « oblique » : au lieu de réaliser un seul impact sur le clavier avec la paume ou l'avant-bras, on fait une sorte de glissando à partir du bas du pouce ou à partir du coude jusqu'au bout des doigts, de la façon la plus fluide possible. Le *crescendo* doit alors se déployer entre les impacts, mais aussi entre chaque note du cluster. Or, la rapidité avec laquelle on doit passer d'une note à l'autre est tout à fait déconcertante, en particulier en ce qui concerne les notes « quasi-glissando » à l'intérieur des clusters en vagues.

D'une façon similaire aux problèmes soulevés par les intensités, les hauteurs indiquées aux extrémités des clusters sur le clavier questionnent. En effet, il s'agit de valeurs absolues complexes à réaliser, d'une part parce que l'ambitus des clusters est en partie défini par la longueur de l'avant-bras ou de la paume propre à chaque individu, d'autre part parce qu'il est difficile de comprendre ce qui a permis au compositeur d'établir ces hauteurs. Si un cluster est constitué d'un empilement de sons sans base harmonique, à quoi pourraient servir les tentatives pour jouer précisément les notes des extrémités ?

En conclusion, en se focalisant sur le geste instrumental et en essayant de le quantifier dans l'absolu, on se retrouve vite dépassé par la situation : il y a trop de nuances différentes, on ne sait pas comment les grouper, on ne sait pas en fonction de quoi la force de la frappe est variée. Au début de mon travail sur ce passage, j'ai été désemparée car je ne comprenais pas par rapport à quoi réaliser toutes ces nuances, comment parvenir à les mettre en perspective de façon cohérente, alors que l'enchaînement rapide entre les clusters ne laisse que peu de possibilité de « temps de réaction ». Ces complexités rythmiques, d'intensités et de hauteurs semblent inviter à un travail ardu et qui ne fait pas toujours sens. Tout ceci semble être non seulement un casse-tête, mais aussi, sans motivation, peine perdue. Ces problèmes soulèvent alors la nécessité d'un contexte, de repères qui dépassent l'écriture de la partition pour permettre au musicien d'organiser ces intensités relatives et de comprendre comment les écouter, en plaçant au centre le travail de la perception et en le questionnant.

### 1.1.2.2 Le mouvement dans la résonance : l'ambiguïté entre ce qui est perçu et ce qui est joué

Dans *Tangata Manu* de Marco Stroppa, la question de la perception de l'interprète est au centre de l'œuvre, en particulier à travers une écriture très subtile de la résonance qui est continuellement modelée par la pédale. Du fait de son écriture, l'interprétation de cette pièce laisse émerger de nombreuses interrogations quant à la nature de ce qui est écouté lorsqu'on perçoit une résonance, sur la façon dont celle-ci est écoutée et sur le rôle de cette perception dans la forme de l'œuvre et dans sa performance. Les conseils de Florent Boffard et du compositeur ont nourri le travail passionnant de cette pièce que j'aime particulièrement<sup>24</sup>.

Tout d'abord, l'écriture de Marco Stroppa est très complexe, entre de multiples *pianissimi* (jusqu'à sept, dès le début de la pièce, cf. fig.14) et des fractions de pédale *forte*, celle-ci oscillant entre différents niveaux, ce qui génère encore une complexité et une variabilité de couches de résonance. La complexité des pédales notées rencontre le même type de problématique que la complexité des nuances : elles sont quantifiées en fractions de résonance. Si on les considère comme des valeurs absolues, cela implique alors que le geste du baissé de pédale peut correspondre rationnellement et « objectivement » à ces fractions et que l'on peut

---

<sup>24</sup>Notice de *Tangata Manu*, « *perceptual form* », enregistrement et vidéo, cf. Annexe III. STROPPA Marco. *Tangata Manu*, Festival *Traiettorie*, Maroussia Gentet, piano [https://youtu.be/x2y9GmJYR\\_E?si=AGvBrtsllaygZUpI](https://youtu.be/x2y9GmJYR_E?si=AGvBrtsllaygZUpI) ; STROPPA Marco *Tangata Manu*, Maroussia Gentet, CD *Invocations*, label BRecords, 2019 : <https://youtu.be/gupTDvyqZEI?si=dy8QDHUxv0vQqC5S>

entendre précisément chaque fraction de résonance, ce qui est peu réaliste dans la pratique<sup>25</sup>. De plus, dans le cycle *Miniature Estrose* dont est extrait *Tangata Manu*, le piano est transformé en « *piano d'amore* » par la retenue de nombreuses notes dans la pédale tonale qui forment tout un champ harmonique. Plus précisément dans *Tangata Manu*, dix touches sont enfoncées au début de la pièce et pour toute la pièce, créant un champ de résonances et d'interférences avec les notes jouées tout au long de la pièce. De cette façon, plusieurs couches de résonances sont créées par l'écriture, oscillant entre le niveau des notes qui résonnent en permanence dans la pédale tonale et celles résonant par la pédale de droite, les premières pouvant être mises en vibration directement, lorsqu'elles sont jouées, ou indirectement par les deuxièmes qui peuvent les mettre en résonance<sup>26</sup>.

Face à une telle précision et complexité d'écriture, pourtant, il ne faut se tromper en pensant à une écriture uniquement « prescriptive », qui en tout point, voudrait régler l'activité de l'interprète, lui expliquer dans les moindres détails et au niveau de la plus petite échelle de la note, ce qu'il devrait faire. Au contraire, le compositeur insiste sur le primat donné à la perception de l'interprète dont il cherche l'expansion à travers la notion qu'il développe de « virtuosité inversée<sup>27</sup> ». Ces procédés visent à aiguiller l'attention de l'interprète sur le mouvement de la pédale et de la résonance sur lequel insiste Stroppa. Ce mouvement de la résonance varie sans cesse, aidé parfois de notes répétées en *crescendo-decrescendo*, ou révélé par les modes de jeux employés qui jouent sur les ambiguïtés entre notes réellement jouées – « actives » ou résultant d'une activité – et notes émergentes, qui n'ont pas été attaquées mais qui sont des résonances du « *piano d'amore* ». Ainsi, dans la deuxième page (cf. fig.5), la pédale se relève très doucement en laissant découvrir une ou plusieurs notes qui paraissent alors être jouées sans avoir été attaquées : les notes en filigrane dans l'aigu découlent ici du levé de la pédale et les notes graves, jouées avec le moins d'attaque possible – ce qui est un mode de jeu symbolisé par une croix – paraissent découler d'elles.

Dans cet extrait, deux modes de jeux sont introduits, mettant encore davantage en lumière l'ambiguïté entre le moment où l'on attaque une note et le moment où elle résonne. Si habituellement, le rapport de cause à effet entre une note et sa résonance, notamment au piano, est évident, ici il est gommé au maximum, comme l'explique très bien Florian Hölscher, pianiste qui a créé l'ensemble des miniatures. Comme le remarque celui-ci dans un entretien qu'il m'a accordé<sup>28</sup>, les illusions sonores sont multiples, par exemple dans les résonances « aidées » comme mesure 20 (cf. fig.5) : le *si* du deuxième temps doit être joué selon un mode de jeu particulier, symbolisé par la croix, qui se déroule en deux temps, par lequel dans un premier temps on n'enfonce pas complètement la touche de façon à ne pas produire de son – on joue donc dans un premier échappement – puis on enfonce uniquement le deuxième échappement pour laisser entendre le moins possible l'attaque de la note. On voit ici que le *si* est un harmonique de la basse *mi* qui est jouée en même temps : en quelque sorte, on « aide » la perception de cet harmonique en jouant de cette façon particulière le *si* au-dessus, dont

---

<sup>25</sup> En réalité, sur un piano comme *l'opus 102* de Stephen Paulello sur lequel j'ai enregistré cette œuvre (CD *Invocations*), le geste du baissé de pédale peut être beaucoup plus subtil que sur un piano moderne commun, et les différences de degré de résonance sont très perceptibles, d'où le travail passionnant qui a pu être possible grâce à l'évolution de la facture du piano - qui est du reste toujours allée de pair avec les recherches des compositeurs.

<sup>26</sup> STROPPIA Marco. Entretien, cf. annexe I

<sup>27</sup> STROPPIA Marco. Notes de séance de travail, cf. annexe II

<sup>28</sup> HOLSCHER Florian. Entretien, cf. annexe I

l'attaque est gommée, de façon qu'il puisse apparaître comme « à l'intérieur » de la résonance du *mi* grave. Une ambiguïté est donc créée entre l'attaque d'une note (le *mi*) et la perception d'une autre, résonante (le *si*) que l'on « attaque à moitié ». L'écriture oblige donc à aiguïser sa perception du spectre harmonique et à guider l'action totalement en fonction de sa perception : on ne peut pas faire succéder ses actions de façon mécanique, impossibilité qui s'inscrit au cœur même de l'écriture.

De la même façon, le second mode de jeu déployé entre les mesures 21 et 23 (cf. fig.5), nommé *ris* et noté après une fraction sur la ligne de notation de la pédale, exige de l'interprète qu'il joue une note puis relève la touche jusqu'à ce qu'une certaine quantité de résonance ait été atteinte – indiquée par la fraction. La résonance est ensuite retenue soit avec le doigt, soit avec la pédale avant de diminuer naturellement. Cette quantité de résonance est indiquée en fractions variables.

The image shows a musical score for the piece "TARPATO, BUIO" by Marco Stroppa, covering measures 18 to 23. The score is written for piano and includes detailed performance instructions and dynamic markings. A blue circle with the number "1" is placed above measure 18. The tempo is marked as  $\text{♩} = 28-35 \text{ in.}$  with the instruction "(tempo in funzione della risonanza della risonanza)". The score is divided into two systems. The first system (measures 18-20) features a complex texture with multiple staves. The second system (measures 21-23) continues the piece with similar complexity. The score includes various dynamic markings such as *ppp*, *mf*, *f*, and *fff*, as well as performance instructions like "quasi glissando, leggerissimo", "quasi *f* filigranato", and "più *f* filigranato". The score also includes a section titled "B1" and a section titled "TARPATO, BUIO".

Fig.5 Marco STROPPIA *Tangata Manu*, mesures 18 à 23

La pièce se développe donc autour de notes qui émergent alors que l'on ne les a pas jouées, ce qui questionne la frontière entre action et perception en bouleversant le schéma habituel « je joue – j'écoute » de façon successive. Ces modes de jeux obligent l'interprète à questionner les habitudes par lesquelles il se retrouve face au schéma « j'attaque une note, elle résonne, puis s'éteint » que connaît bien tout pianiste qui essaie, par le *legato*, par la pédale, de créer du lien entre les impacts en faisant vivre les résonances. En effet, l'écriture de la résonance, habituellement considérée au piano comme un moment de perception « passif », pendant lequel on ne peut plus rien faire, semble demander ici une génération d'énergie motrice. L'interprète doit ainsi être constamment disponible, prêt à entendre des résonances, des

harmoniques dont il n'avait pas prévu l'émergence, et cela d'autant plus que ce phénomène est extrêmement variable et sensible selon l'acoustique, le piano, les bruits extérieurs, mais aussi selon « l'état » de l'interprète, et selon de nombreux facteurs liés au contexte de la performance qui est toujours unique. De plus, ce mouvement cherché dans la résonance, par l'écriture de différences de « quantité », implique de construire une échelle de temps beaucoup plus courte qu'à l'habituel afin de générer une forme musicale incluant la résonance, plus développée que celle de la résonance entendue comme simple réaction à un *stimulus* de type « attaque-résonance ». En d'autres termes, on devrait être capable de « dessiner » la résonance, et pour cela de comparer les différentes quantités de résonance en écoutant la différence entre deux fractions de secondes, et entre les deux suivantes et les deux précédentes, etc. Ceci apparaît comme une réelle difficulté et demande un apprentissage qui est complètement différent de celui d'une succession de formes motrices.

La relativité très subtile des types de pédales demande finalement de l'interprète une écoute toute aussi subtile, quasiment une « hypersensibilité<sup>29</sup> », comme l'explique Florent Boffard à propos de *Tangata Manu*. L'extrême précision des nuances, des pédales notées en fraction oblige inversement à une extrême relativité des valeurs absolues qui sont notées. Par son écriture, cette pièce oblige alors à complètement sortir du processus de la succession des actions. Cette œuvre met en lumière la perception comme une activité essentielle à modeler, puisque l'écoute des résonances doit permettre au pianiste de prendre des décisions d'action, que ce soit avec la pédale ou avec le clavier, dans un temps extrêmement et inhabituellement court. Dans la méthode de travail, il s'ensuit de nombreuses difficultés qui nourrissent la motivation de cette recherche : en fonction de quoi l'interprète entend les différences entre les quantités de pédales ? Quels outils peut-il utiliser pour parvenir à cette perception ? Comment apprendre à entendre entre deux gestes ou juste après un geste, et à quoi être attentif exactement ? Comment réagir après ce geste, comment déclencher l'action par rapport à ce qui a été entendu dans ce temps très court ? Comment comparer toutes ces fractions de résonance qui se succèdent dans le temps ?

### 1.1.3 Qu'est-ce qui impulse le geste ? Le problème du temps quantifié

#### 1.1.3.1 Ce qui motive le rythme : comment sentir le « bon moment » ?

D'une manière générale, la quantification de l'espace à laquelle incite l'écriture de la partition mène à une conception d'un temps quantifié d'où apparaissent de nombreux écueils qui sont particulièrement mis en évidence dans *Tangata Manu* et dans *Au cœur de l'oblique*.

Dans *Au cœur de l'oblique*, nous avons déjà relevé que plusieurs injonctions semblent de type absolu : les hauteurs, la pédale enfoncée à fond ; de même, le tempo à 60 à la noire constitue un absolu. Par exemple, au tout début, deux clusters, main gauche puis main droite, sont joués à deux temps d'intervalle, puis sont « tenus » sur les cordes étouffées par les mains, pendant 5 à 6 temps. Il s'agit d'un temps très long, à 60 à la noire : la résonance s'éloigne assez vite. Si l'on considère que l'on réalise des gestes successifs, alors on va attendre et compter les temps avant de continuer. Or, s'il n'y a plus de son alors que c'est tenu, pourquoi continuer à

---

<sup>29</sup> BOFFARD Florent. Entretien, cf. annexe I

tenir et à attendre ? Que se passe-t-il lorsqu'on attend, lorsqu'on compte les temps ? Quelle est la nécessité à attendre puis à repartir ? De plus, l'expérience sonore varie en fonction de l'acoustique, du piano. Ainsi, en fonction de l'acoustique et du piano, la quantité de résonance et son évolution dans le temps de la tenue, et donc la quantité de résonance encore audible au même endroit de la partition peuvent énormément varier, ce qui rend le décompte précis des temps encore plus questionnable. Empiriquement, on cherche à pouvoir identifier la différence entre un geste impulsé à un moment qui est éprouvé comme « juste », et un geste qui au contraire ne paraît pas « organique ». Or, ce vocabulaire de l'organicité souvent employé paraît flou et ouvre à un questionnement plus général sur la construction de la temporalité essentiel pour le musicien. Par quel processus parvient-on à sentir le « bon moment » pour jouer, le « bon timing » pour lier un élément musical à un autre ? La question du bon moment est intimement associée à celle de l'impulsion d'action : qu'est-ce qui déclenche l'action, que l'on pourrait sentir et qui donnerait les moyens sensoriels et perceptifs de faire émerger cette action au moment qui paraît « juste » ?

Fig.6 PARRA *Au cœur de l'oblique*, 1er système

D'autres indices témoignent de la nécessité de trouver une impulsion à l'action qui se forme pendant les silences, avant les impacts : par exemple, au deuxième temps de la mesure 8 et au premier temps de la mesure 9, Parra note des demi-soupirs dans la pédale.

Fig.7 PARRA *Au cœur de l'oblique*, mesures 8-10

Ces demi-soupirs posent le même type de questionnement que les clusters à tenir dans la pédale, étouffés : à quelle expérience font-ils référence, sachant qu'on ne peut pas les entendre ? Une « respiration », une prise d'élan avant la note ? Cela témoigne en tout cas de l'importance de ce qui se passe entre les impacts : un « flux d'énergie » sans déplacement, ou bien un geste silencieux rythmé. Intuitivement, on peut faire correspondre l'écriture de ce geste silencieux à la « respiration » du pianiste, expression qui fait souvent référence au fait de lever légèrement et souplement le bras avant de commencer une phrase afin d'amortir les impacts abrupts.

### 1.1.3.2 Une force sous-jacente

Dans les types de musiques où il n'y a pas de balancement régulier, pas de métrique régulière, la question de l'attente et de la discontinuité temporelle se pose de façon criante : comment « habiter » ces résonances, ces silences ? Ces indices révèlent un autre niveau de jeu, d'énergie, entre les notes, entre les impacts, dont on parle souvent en termes de « tension interne », qui serait présente en particulier dans les mouvements lents, au cœur des silences et tenues qu'il faudrait « habiter ». Dans les œuvres du répertoire classique, les *crescendos* sur les notes longues au clavier dans certaines *Sonates* de Beethoven ou chez Schumann (cf. fig.8) témoignent de cette problématique.



Fig.8 BEETHOVEN *Sonate op.81a* « Les Adieux ». 1<sup>er</sup> mvmt, mes.252-253 ; SCHUMANN « *Im Herbste* », extrait de *Elf Jugendlieder* n°8, mes.14-15 (fin)

Quelque chose dépasse les impacts prescrits par la partition, une « force » sous-jacente qui permettrait, entre les impacts, de se mouvoir « spontanément », ou en tout cas d'une façon qui semble signifiante au musicien. Dans certaines œuvres d'aujourd'hui, la complexité de l'écriture cherche alors à faire sentir la « force sous-jacente » à l'interprète et apparaît comme une ouverture vers le « vivant » du jeu. Par exemple, dans certaines œuvres de Marc Monnet (fig.9) ou de Farnaz Modarresifar (cf. fig.87/88), le rythme est noté de façon plus complexe que ce qu'il serait strictement nécessaire afin d'aboutir au même type de résultat sonore. En particulier, dans son œuvre *Pour la mort d'amour* (cf. fig.9) Marc Monnet écrit de très longs accords en ne les faisant jamais tomber sur les temps, mais toujours sur de petites syncopes, avec une double croche ou triple croche liée. Pourtant, étant donné que ces courtes valeurs prolongent des valeurs longues, on peut penser que le résultat sonore, du point de vue de la succession des sons, serait identique s'il avait écrit ses accords sur les temps forts sans chercher à complexifier l'écriture. Or, selon le témoignage de Monnet, cette pièce vise à « donner tout son sens au son<sup>30</sup> » et le rythme permet de « compléter le poids du son ». Cette métaphore se réfère à l'incarnation du rythme et met en évidence la nécessité de vivre les résonances. D'après les échanges que j'ai eu avec le compositeur autour de cette pièce, la complexité de l'écriture vise alors à accroître la mobilisation de l'interprète entre les impacts, à lui faire « porter » les tenues, et finalement à faire advenir chaque accord comme une nécessité.

Loin d'être un phénomène récent, les syncopes des compositeurs classiques qui jouent avec les temps forts révèlent cette vie rythmique et ce jeu avec des forces sous-jacentes qui forment le rythme et qu'il s'agirait de « sentir ». Mais qu'est-ce qui est mobilisé, comment l'interprète construit-il ce « porter » ? L'instrumentalisation du corps ne permet pas de sentir ce qui rend cette écriture nécessaire. Si je commande à mes bras de jouer à tel ou tel moment, cette

<sup>30</sup> MONNET Marc. *Pour la mort d'amour*. (Extrait *En pièces*). Editions Salabert. Indications du compositeur à destination de l'interprète.

écriture apparaît dénuée de sens. Pour comprendre ces écritures et leur temporalité, il apparaît que « quelque chose » doit être senti, écouté, entre les gestes.

Laisser résonner, comme si vous vous écoutiez vous-même. Il s'agit dans cette pièce de donner tout son sens au son.  
Le rythme - sorte de marche funèbre - ne fera que compléter le poids du son. Attention ! Ne pas traîner ni s'appesantir.  
C'est dans un allant qu'à la fois le son et le sens qu'apporte le rythme pourront être signifiant. Nous ne sommes plus à l'ère romantique...

♩ = 60

Fig.9 MONNET Marc. *Pour la mort d'amour*, extrait d'*En pièces*

Dans *Tangata Manu*, cette « épaisseur de l'entre » est matérialisée par l'écriture de la résonance et génère la temporalité de la pièce. Ainsi, page 6, on retrouve le « mouvement de la résonance » dans l'oscillation entre deux accords inspirés par *Sinfonia* de Berio auquel Stroppa rend hommage dans cette pièce. Le levé de pédale modelant la résonance se définit comme un déclencheur des accords qui le suivent. Les variations du temps de levé de pédale paraissent même moduler les différentes nuances qui composent ces accords, à l'intérieur desquels Stroppa précise l'équilibre dynamique par une notation de nuances « verticales ». Plus le levé de pédale est long, plus l'équilibre des accords est modifié en faveur des aigus, ce qui incite à une perception extrêmement fine des différents degrés possibles d'enfoncement de la pédale, mais aussi de pouvoir se projeter dans le temps du levé. Si la gradualité du geste ne correspond pas à la durée anticipée, la forme de l'œuvre s'en trouve directement désorganisée, ainsi que le sens de la relation entre la temporalité de la résonance et l'équilibre sonore des accords.

La relation entre la façon d'écouter la résonance et la temporalité engendrée par l'écoute est alors inextricablement liée par l'écriture. L'interprète cherche donc à apprendre à écouter afin de construire la temporalité du levé de pédale ainsi que l'équilibre des accords en connexion



de façon à déployer le mouvement de la résonance à plusieurs niveaux d'échelles temporelles.

Fig.10 STROPPA *Tangata Manu*, mesures 52 à 58

### 1.1.3.3 Échelles de temps : le problème de la focalisation sur un « temps moyen ».

Les levés de pédale et le mode de jeu « ris » impliquent de pouvoir décider de son geste en une fraction de seconde, ce qui permet d'appréhender le problème de l'échelle de temps très « courte » qui se dégage de *Tangata Manu*. Mais la pièce pose aussi le problème de la grande forme musicale. En effet, l'analyse fait émerger plusieurs échelles temporelles d'éléments musicaux. Stroppa témoigne de la présence de ces échelles de temps qui occupent une place centrale dans sa pièce et de la difficulté pour l'interprète de les percevoir. Ainsi, par exemple, dès le début de la pièce (cf.fig.14), par-delà les grappes de triples et les points d'orgue, une mélodie se détache dans ce que Stroppa lui-même appelle un « temps plus lent » :

Il y a cette idée de parcours temporel lent, qui se rapporte non pas à la distance entre chaque note, mais à plusieurs couches de perception temporelle : le rythme harmonique, etc. Dans cette section, c'est le rythme du phrasé. Dans cette musique où la dynamique joue un rôle vraiment important, malgré la vitesse de ce qu'on est en train de faire, il faut arriver à entendre la vitesse moyenne, ou plutôt lente, qui se mesure en quelques secondes, pour créer des phrases qui se déploient en quelques secondes, et pas dans les dixièmes de secondes qui est la distance entre chaque note. Au milieu, il y a cette mélodie-là, qui doit résonner comme une vraie mélodie, naturelle, pas forcée, et chantée, même expressive, sans excès étant donné le registre, mais quand même un peu mélancolique aussi, qui va donner ensuite, tous les mouvements Berio, avec les accords, au centre<sup>31</sup>.

Ce qui est facilement organisable et découpable sur le texte musical apparaît beaucoup plus complexe à « se faire vivre ». Si, au niveau des échelles de temps les plus habituelles, correspondant aux mots et aux phrases du langage verbal quotidien (environ entre 2 et 10 secondes<sup>32</sup>), on peut percevoir chaque élément (phrase musicale, figure ou motif) comme une unité, en le mémorisant de façon assez spontanée, il apparaît toutefois très compliqué

<sup>31</sup> STROPPA Marco. Notes de séances de travail, cf. annexe II

<sup>32</sup> GODØY Rolf, JENSENIUS Alexander, NYMOEN Kristian. *Chunking in Music by Coarticulation*. Acta Acustica united with Acustica. Department of Musicology, University of Oslo, 2010

d'entendre comme une unité une « plus grande partie » qui relierait les phrases entre elles. Ainsi, au début de *Tangata Manu*, la mélodie mélancolique est très difficile à entendre « en une fois » : elle excède de beaucoup la temporalité habituelle d'une mélodie, que l'on peut en général chanter en une expiration. Etant donné qu'elle est entrecoupée de grappes de triples et de points d'orgue et qu'elle commence par trois *la* répétés – ce qui n'évoque pas nécessairement une mélodie, il est difficile de parvenir à la percevoir sans perdre le fil dans l'infinité des détails et dans le flux du temps qui passe. L'organisation de l'action au niveau des gestes visibles n'y peut rien : la stratégie qui doit se déployer se joue vraisemblablement à un autre niveau.

Plus encore, il apparaît que dans ce début, la capacité à percevoir plusieurs échelles de temps simultanément est essentielle. Tout d'abord, l'échelle temporelle la plus petite, celle de la note, est particulièrement redoutable : jouées *ppppppp*, « sans direction », le plus vite possible, les triples sont difficiles à réaliser. La tradition veut que l'on travaille l'aspect musculaire du geste et que l'on cherche « l'égalité des notes ». Or, si l'on travaille dans la perspective de faire une succession de gestes de doigt égaux, l'un après l'autre, on n'a pas le temps d'anticiper chaque triple à l'intérieur des grappes et donc de moduler la dynamique. Assez vite va apparaître le besoin de prendre appui sur l'une ou l'autre note, ou bien vont émerger des « trous », emmenant loin du tissu sonore recherché. L'objectif de « chercher l'égalité des notes », c'est-à-dire de « chercher à faire se succéder des notes considérées comme des objets identiques », ne semble pas fonctionner dans cet extrait. En effet, il s'agit d'une injonction qui se préoccupe du « geste moteur » et non pas de l'organisation de la perception. Or, lorsque je cherche à « jouer égal », je ne sais pas quoi écouter, je ne peux pas organiser mon attention au-delà de cette injonction : les éléments filent dans le temps, mon action est déjà terminée et je n'ai pu que constater les « inégalités », sans rien n'y pouvoir, sans parfois même pouvoir les identifier exactement après le jeu. Comment construire ce niveau de la petite échelle temporelle qui implique vraisemblablement une stratégie visant à modeler la perception ? Comment mon attention pourrait diriger mon geste à cette toute petite échelle ?

En outre, simultanément à cette très petite échelle de chaque note, on doit construire l'échelle moyenne de la grappe qui est jouée tout en tenant le *la*, suivie du point d'orgue : pendant cette échelle moyenne, la pédale se module, filtrant et jouant avec des illusions sonores autour du *la*. Il est donc difficile de concilier l'échelle moyenne de la grappe de triples et l'échelle minuscule de chaque note, jouées avec le *la* tenu et la pédale qui se module, de façon à tenter d'entendre chaque note. L'aspect non-directionnel de ce début de pièce ne permet pas d'impulser l'ensemble de la grappe de triples en se servant d'un élément musical pour prendre appui, soit comme point de départ, soit comme point d'arrivée. Résonnant avec un problème déjà évoqué, l'appui semble devoir être trouvé ailleurs, « entre » les impacts. Alors que les deux plus petites échelles sont déjà ardues à établir, la construction simultanée d'un « temps plus long » (celui de la mélodie mélancolique) devient un véritable défi qui propulse dans un travail complètement différent de celui de la succession des gestes, qui se révèle mener à une impasse.

Enfin, un extrait de *Tangata Manu* me paraît résumer plusieurs problématiques que nous avons abordées concernant l'impulsion d'action et le « bon moment » pour agir, ouvrant à la nécessité de construire l'expérience de l'interprète et l'écoute, ainsi qu'à différents types de problèmes de relation au corps. En effet, Stroppa propose à l'interprète de « semi-improviser » un passage entier à l'intérieur de boîtes de notes (fig.11).

65 *tr* (a una sola mano) *fff* *Prestissimo inafferrabile, assurdo* **F2** *pppppp poss.*

1c (mantenersi) 3c (un po' di risonanza grave) ... poco a poco via ped.

6 *(sempre la stessa velocità interna)* (quasi senza ped.)

5 (1/3 ped.)

\* vedi note introduttive

3 (1c) 1/2 ped.

4 1/4 ped.

3 (1c) 1/3 ped.

8 2/3 ped. --- poco a poco via ped.

Fig.11 STROPPA *Tangata Manu* mesures 65-72

L'absence d'éléments musicaux bien délimités nous plonge alors dans la métaphore du « vol sur l'écriture<sup>33</sup> », en survolant des éléments de l'œuvre de Berio, et en s'envolant hors de l'espace de l'écrit, et hors des structures du système tonal sur lesquelles nous pourrions nous appuyer. Ce passage indique des boîtes de hauteurs de notes avec des propositions de « motifs »,

<sup>33</sup> Cf. Notice de *Tangata Manu* annexe III et Entretien avec Marco Stroppa, annexe I

ainsi qu'un nombre de croches (le numéro au début en haut de chaque mesure) indiquant la durée de chaque boîte. La fraction de pédale est indiquée comme une amplitude à travers laquelle moduler la pédale à l'intérieur de chaque boîte, amplitude qui change à chaque boîte. Pour autant, ce passage est complexe car il joue avec de nombreux paramètres comme l'acoustique de la salle, le mécanisme de la pédale du piano, qui ne se dessinent que dans le moment du jeu et qui sont à la fois précis, contraignants et relatifs, laissant une liberté importante à l'interprète. En effet, les notes sont nombreuses dans chaque boîte, ainsi la contrainte des hauteurs est très forte. Cependant, une fois que l'on a joué les motifs écrits, il reste encore beaucoup de temps dans la boîte : il faut donc trouver l'équilibre entre la suggestion des motifs et la liberté totale. De plus, la contrainte du nombre de croches à compter par boîte est assez forte, d'autant plus qu'il est délicat de les compter précisément tout en semi-improvisant dans la boîte ; la modulation de la pédale et les changements de fractions constituent une autre contrainte. Face à la difficulté de combiner ces contraintes tout en semi-improvisant, on cherche le lien entre toutes ces indications. Au premier abord, les changements harmoniques entre chaque boîte apparaissent comme autant « d'étages » qui nous mènent dans le grave, progressivement, ce qui peut constituer une piste pour donner une cohérence à notre jeu, mais qui reste insuffisante.

D'une manière générale, au-delà des contraintes et de la quantification des durées, ce passage de boîtes semi-improvisées demande une certaine créativité à l'interprète et laisse apparaître un certain nombre de problèmes. Par exemple, celui du « bon moment » pour passer d'une boîte à l'autre : quand sentir que c'est le « juste moment » peut changer de boîte ? Qu'est-ce qui peut guider l'interprète pour créer une continuité à l'intérieur de la boîte ? Le « remplissage » de la boîte de motifs proposés pose la question des multiples relations à la fois entre les boîtes et entre les éléments de chaque boîte : l'orientation et la motivation du geste est questionnée à chaque changement d'élément, à chaque échelle de temps. En effet, on peut se demander par rapport à quoi on continue ou on modifie tel motif dans la boîte, ou bien en fonction de quelle nécessité telle boîte est plus courte que la précédente, ou encore pourquoi les fractions de pédalisation varient entre chaque boîte.

La question de la temporalité est mise en évidence à travers la nécessité pour l'interprète d'anticiper les gestes et les boîtes. Pour anticiper son geste, on doit « vivre » les différentes durées en avance, les « embrasser », ce qui imbrique les différents paramètres d'intensités, de quantité de résonance et de changements de registres. Ainsi, les types de motifs avec lesquels on joue impliquent cette anticipation de la durée de la boîte, pour pouvoir diriger son geste ; inversement, ils génèrent aussi ce temps, puisqu'ils « remplissent » la boîte. De plus, la pédalisation participe à modeler les motifs qui apparaissent plus ou moins résonnants ; la quantité de résonance change en fonction des registres choisis, ce qui change donc le cours de du jeu et le choix de notes. De plus, le choix de notes fait aussi résonner plus ou moins les notes coincées dans la pédale tonale, et le choix de l'ampleur de la pédalisation met celles-ci plus ou moins en évidence. Ces aspects de la subtilité des variations de résonance dépendent aussi du piano et de l'acoustique et questionnent le choix du tempo, amenant à des ajustements qui, par ricochet, vont questionner toute l'organisation du geste. D'une manière générale, l'écueil principal peut se résumer à ne pas savoir comment continuer la semi-improvisation, à tenter de contraindre son corps à faire se succéder des mouvements et à balbutier une suite de notes qui ne paraît pas s'intégrer avec les repères que l'on a extraits de la proposition du compositeur et

avec ce qu'on entend au moment du jeu. Le manque de projet ressenti fait alors émerger la nécessité d'une référence à quelque chose d'autre, qui dépasserait la partition et qui pourrait impulser le mouvement. Là encore, on est poussé à sortir du schéma « je joue – j'écoute », pour chercher à comprendre ce que l'on pourrait écouter, et comment construire cette écoute, de façon à provoquer l'impulsion du geste.

Si l'on caricature deux types de rapports de corps/esprit dont on peut malencontreusement faire l'expérience en tant qu'interprète, le passage que l'on vient d'évoquer est ainsi assez révélateur des difficultés auxquelles on peut se trouver confronté. D'un côté, si jusque-là dans cette pièce, le jeu du pianiste n'avait été fait que « d'automatismes », avec un esprit qui vagabonde « détaché » du corps, qui accomplit tous les modes de jeux bien appris et bien restitués – ce qui n'est pas vraiment possible pour vivre toute la richesse de l'œuvre bien sûr –, ici l'interprète aurait un choc : il se trouverait livré à lui-même, contraint de moduler à la fois le matériau et son acoustique, son type de diffusion dans l'espace, par le jeu de pédale. Si dans un autre type de rapport entre son mental et son corps, il avait contraint son corps, en regardant ses mains comme des objets dont il contrôlerait l'activité, à aligner les gestes, à tenter de connecter les gestes entre eux à la recherche de « sens », « d'unité formelle » et de toutes ces intentions qui peuvent constituer ses motivations dans le travail, il serait alors dans cet extrait complètement perdu, face à l'absence de prescription précise de geste. Ceci revient à la même problématique que le premier type de relation corps/esprit. L'interprète peut vouloir avoir des intentions, « incarner » la musique, mais cette volonté ne suffit pas à l'éprouver, et peut même aboutir à des écueils que nous allons développer dans la prochaine partie 1.2.

#### **1.1.4 Conclusion : le problème de la qualité de l'écoute**

En résumé, la succession des actions empêche l'interprète de considérer les éléments les uns par rapport aux autres. Or, de multiples indications écrites poussent à se poser la question des liens entre les éléments qui dépassent l'écrit et la catégorisation « absolue ». Par exemple, les nuances, les silences dans la pédale, les *crescendos* sur une seule note, ne peuvent être compris que de façon relative et à travers un niveau de jeu implicite.

Les problématiques liées à l'absence de sens du mouvement font émerger l'importance de la construction du perçu. Il ne suffit pas de bien analyser et de bien catégoriser les gestes pour « remplir » la perception passive de gestes et d'éléments musicaux bien appris : sans une perception qui « active », l'action ne semble pas faire sens. D'une manière générale, une note peut être jouée mais on ne se sent « présent » : personne alors ne l'entend vraiment, elle n'a pas de signification, elle passe comme un « bruit » non intentionnel. Cette problématique très générale me paraît passionnante et est particulièrement mise en lumière par la musique sans repères tonaux et utilisant des modes jeux variés : on peut jouer des notes assimilables à des bruits, qui n'apparaissent pas « musicaux ». On peut jouer un seul cluster et pourtant, quelque chose « vit » à l'intérieur qui semble dépasser « l'élément » lui-même. Dans un cas, l'auditeur ou le musicien n'écoute pas (notion que l'on va interroger dans les prochains chapitres), c'est-à-dire que son attention n'est pas happée, cela ne fait pas sens pour lui : les notes sont passées inaperçues, sans être ni reliées entre elles, ni perçues dans leur spécificité. Dans l'autre, il est « attentif » : l'intention de l'interprète a suffi à rendre « expressive » un seul élément. Le public

semble sentir ce qui se passe « hors » de la succession des instants, dans « l'intervalle entre » qui les détermine.

La question de la perception fait apparaître aussi celle du « sentir » et de la variation de sa qualité : la perception de la forme est liée à la capacité à sentir un lien et une délimitation entre les gestes dans le même mouvement, à sentir la nécessité du geste par rapport aux précédents, en fonction de la relativité de paramètres qui sont écoutés et éprouvés les uns par rapport aux autres (plus ou moins fort, plus ou moins de résonance...). Si le geste est unidirectionnel et ne mène à aucun changement de l'éprouvé de celui qui bouge, pourquoi celui-ci bougerait-il ? L'absence d'attention aux éprouvés ne permet pas de guider sa perception, de sentir pourquoi on s'oriente vers telle ou telle direction, comment on prend appui. Dans la perspective d'une succession de gestes qui, même analysés comme formes motrices de façon plus ou moins complexes, correspondraient à une succession d'action, le corps est désorganisé, l'expérience chaotique, le corps n'est pas habité et on ne perçoit aucun des éléments que l'on a catégorisés. Il s'agit d'une situation que tout interprète, et tout enseignant, souhaite éviter !

Les valeurs absolues écrites sur la partition sont donc la traduction d'un processus vivant que nous devons reconstruire. Afin de sortir de ces problèmes de sens du jeu et de l'expérience, on va chercher à conduire, à faire du lien « entre », à « habiter » l'intervalle entre les choses, ce qui peut être assimilé à la volonté « d'être expressif ». Pour créer des liens, de nombreux musiciens inventent des situations ou éléments imaginaires en faisant référence à des éléments extérieurs à l'œuvre, qui sont souvent multimodaux (engageant tous les sens : le visuel, le tactile, etc.) et qui permettent de rassembler les éléments de l'œuvre<sup>34</sup>. Or, les usages de l'imaginaire laissent apparaître une ambivalence que l'on va développer, entraînant à la fois des pistes de recherche essentielles vers le vivant du geste et l'émergence d'autres problématiques, qui sont étroitement associées à la conception de la relation au corps, au temps et à l'espace.

## 1.2 L'inspiration extra musicale et ses problématiques

Dans la pratique du musicien, qu'il s'agisse du travail personnel, du travail avec d'autres musiciens, ou encore de la pratique d'enseignant, l'analyse musicologique traditionnelle qui distingue les éléments semble être remplacée, ou enrichie, par une recherche du processus vivant qui a permis à ces formes musicales d'être fixées sur le papier. Si l'on considère que le compositeur a d'abord imaginé un processus vivant sur lequel il a réfléchi, qu'il a structuré jusqu'à le fixer, l'interprète fait en quelque sorte le chemin inverse. Dans ce contexte, les images et métaphores semblent constituer des outils essentiels pour les musiciens afin de parler de leur expérience avec la musique, de mieux la définir, de la comprendre par rapport à une œuvre et de tenter de la communiquer aux autres, voire d'aiguiller l'expérience d'autrui, comme c'est le cas dans une situation d'enseignement.

Les situations de cours ou de répétitions sont pleines de métaphores ou d'imaginaires divers et variés, plus ou moins figés. Un type principal d'imaginaire que l'on va étudier dans ce chapitre est celui qui prend l'œuvre comme point de référence et évoque des mouvements d'orientation et de relation avec l'environnement pour lier et délimiter les éléments musicaux

---

<sup>34</sup> Entretiens et questionnaires de musiciens, cf. annexe I

et pour les hiérarchiser en fonction des nuances et de leur développement. Parmi les exemples les plus figés, on trouve la recherche de « jusqu'où va la phrase », « d'où elle part ». On cherche bien sûr le « caractère » de cette musique en faisant de la musique la métaphore d'un individu qui se meut. Dans les imaginaires et métaphores, l'individu n'est pas seul mais se meut en relation avec un environnement qu'il éprouve et qui modèle ses gestes : s'il sent un obstacle, il va le sentir et chercher à le contourner. L'œuvre est alors quelque fois comparée au mouvement d'un ou plusieurs individus qui ont une façon singulière de se mouvoir, d'envisager leur environnement. La phrase va alors « passer par un autre endroit », « faire une parenthèse » pour « revenir ici ». Cette métaphore qui fait de la phrase musicale un chemin que l'on traverse physiquement peut s'adapter à un autre type de situation imaginaire, comme un dialogue entre deux personnes dont on imaginerait le mouvement : une personne répète, elle commente, elle s'exclame, elle questionne, etc. Un autre imaginaire courant est celui du timbre sonore défini comme un type de matière, par exemple le son « rond », « dur », « soyeux », « plein ». Ce type d'imaginaire sur les œuvres et sur le timbre est le plus étudié par certains courants de musicologie que nous allons aborder, qui cherchent à intégrer l'ancrage corporel du sujet qui perçoit dans la signification musicale<sup>35</sup> et développent une approche holistique de la notion de timbre au piano, conçue comme le résultat d'une combinaison entre les paramètres de jeu spécifiques à l'instrument et à chaque instrumentiste intimement connectés à la structure de l'œuvre spécifique à chaque compositeur et à chaque style, se déployant à travers une imagerie spatiale et émotionnelle<sup>36</sup>.

### 1.2.1 Les scénarios musicaux : à la recherche de l'expérience du sujet

La perception musicale, et en particulier, la nécessité de fragmenter le flux musical pour le comprendre a fait l'objet de nombreuses recherches liées à des courants différents de pensée. Les recherches des cognitivistes<sup>37</sup> ont tendance à « figer », à réifier le flux musical comme un « objet musical », expression qui revient d'ailleurs assez souvent dans le langage de certains musiciens. Le flux musical est alors découpé comme un ruban, dans un temps linéaire par lequel les éléments succèdent à d'autres éléments. Dans cette perspective, l'auditeur créerait une « représentation interne » de ce ruban découpé. Cette conception représentationnaliste implique une coupure entre « interne » et « externe » et assimile l'esprit humain à un ordinateur. Dans cette perspective, les recherches évoquées sur le phénomène du « *chunking* » nous semblent chercher à approfondir cette analyse en s'intéressant à ce qui se passe « entre » les notes et à l'activité de l'écoute. Elles posent la question de la place du corps dans le processus du « *chunking* », mais s'intéressent pour cela au geste visible de l'interprète et non profondément à son expérience. De même que de nombreuses recherches musicologiques cherchant à interroger le mouvement et à remettre le corps au centre du processus de perception d'éléments

---

<sup>35</sup> BERNAYS Michel, TRAUBE Caroline. *Verbal expression of piano timbre : Multidimensional semantic space of adjectival descriptors*. Actes du congrès International Symposium on Performance Science, août 2011. Ed. par Aaron Williamson, Darryl Edwards, Lee Bartel, European Association of Conservatoires (AEC).

BERNAYS Michel, TRAUBE Caroline. *Investigating pianists' individuality in the performance of five timbral nuances through patterns of articulation, touch, dynamics, and pedaling*. *Frontiers in Psychology*, 04 March 2014. Volume 5 – 2014 | <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00157>

<sup>36</sup> LI Shen, TIMMERS Renée. *Exploring Pianists' Embodied Concepts of Piano Timbre : an Interview Study*. *Journal of New Music Research*, 2020. 10.1080/09298215.2020.1826532.

<sup>37</sup> Par exemple DELIEGE Irène, SLOBODA John. *Perception and cognition of Music*. Psychology Press, 1997.

musicaux dans le flux musical<sup>38</sup>, elles étudient et catégorisent principalement les mouvements en fonction de leur déplacement dans l'espace ou des variations de leur température, c'est-à-dire en fonction de paramètres objectifs qui ne correspondent pas tout à fait au cadre d'une recherche sur l'expérience du musicien.

Cependant, la nécessité, mais aussi la difficulté d'étudier l'expérience du pianiste et son ancrage corporel, sont mises en évidence par plusieurs chercheurs, en particulier dans le champ de la musique d'aujourd'hui<sup>39</sup>. De plus, l'éprouvé de l'interprète est pris en considération dans certaines recherches, par exemple dans celles de Delalande<sup>40</sup> qui développe la notion de qualité du geste à travers l'imaginaire de gestes qui dépassent le geste instrumental lui-même et qui permettent de caractériser et de catégoriser celui-ci en fonction de sa dimension sensible. En particulier, il étudie les types de postures de Gould et s'appuie sur les témoignages sensibles de pianistes, comme Jean-Claude Pennetier, qui mettent en évidence le fondement sensori-moteur de l'acte musical et les sensations kinesthésiques associées à la musique. Cependant, de mon point de vue, ces études musicologiques du geste musicien n'entrent pas suffisamment profondément dans l'expérience du geste et dans sa fonction de relation de l'individu au monde pour servir à la construction de l'interprétation.

Les imaginaires utilisés par les musiciens rencontrent d'autres théories musicologiques et de sémiotique musicale qui mettent au centre le mouvement du corps humain en relation avec son environnement pour faire émerger le sens de ce que l'on entend. Ces approches cherchent à comprendre comment on catégorise des éléments musicaux qui font sens pour nous : le mouvement et les forces avec lesquelles nous sommes en interaction apparaissent alors comme cruciales. Ainsi, les Unités Sémiotiques Temporelles (UST) permettent de catégoriser le flux musical en différenciant des morphologies à travers des types de développement de l'énergie : « les UST sont des segments musicaux qui acquièrent une signification temporelle du fait de leur organisation morphologique et dynamique<sup>41</sup> ». Plusieurs catégories sont distinguées : « en chute », « par vagues », « qui tourne », « obsessionnel », « en suspension », « stationnaire », « en flottement », « qui avance », etc. Dans cette perspective, le « présent perceptif » qui correspond à la perception continue d'un fragment musical comme « une » unité, apparaît

---

<sup>38</sup> HERRY Christophe, FRIZE Monique, GOUBRAN Rafik. *Étude thermographique de pianistes lors d'une séance de travail : Évolution de la température superficielle des muscles et premières interprétations*. Recherche en éducation musicale. 24. 89-104, 2006.

GODØY Rolf, JENSENIUS Alexander, NYMOEN Kristian. « *Body Movement in Music Information Retrieval*. » International Society for Music Information Retrieval Conference, 2009.

VILLARD Alain, COLLOUARD Florent, VALIERE Jean-Christophe. « *Capture synchrone de la production sonore et de la gestuelle du pianiste. Vers une interprétation* ». Revue musicale OICRM 6, n° 1 (2019) : 160-170. <https://doi.org/10.7202/1062433ar>

SIMONES Lilian., SCHROEDER Franziska., RODGER Matthew. *Categorizations of physical gesture in piano teaching : A preliminary enquiry*. *Psychology of Music*, 2015, 43(1), 103-121. <https://doi.org/10.1177/0305735613498918>

DAVIDSON Jane W. *Visual Perception in Perception Manner in the Movements of solo musicians* [Internet]. [cité 21 janv 2017]. Disponible sur: <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/030573569302100201>

DAVIDSON Jane W. *The Role of the Body in the Production and Perception of Solo Vocal Performance : A Case Study of Annie Lennox*. *Musicae Scientiae*, 2001, 5(2), 235-256. <https://doi.org/10.1177/102986490100500206>

DAVIDSON Jane W. *Qualitative insights into the use of expressive body movement in solo piano performance: a case study approach*. *Psychology of Music*, 2007, 35(3), 381-401. <https://doi.org/10.1177/0305735607072652>

<sup>39</sup> CARUSO Giusy, COOREVITS Esther, NIJS Luc, LEMAN Marc. *Gestures in Contemporary Music Performance: A Method to Assist the Performer's Artistic Process*. *Contemporary Music Review* 35 (2016): 402 - 422.

<sup>40</sup> DELALANDE François. *Le geste, outil d'analyse : Quelques enseignements d'une recherche sur la gestique de Glenn Gould*. *Analyse Musicale*. 1988;(10):436.

DELALANDE François. *La musique au-delà des notes*. Presses Universitaires de Rennes, 2019

<sup>41</sup> *Vers une sémiotique générale du temps dans les arts!* ed. par Emmanuelle RIX, Marcel FORMOSA. Editions Delatour France, 2008



comme généré par l'inscription de l'individu dans le monde et par la qualité de son mouvement. L'unité perçue dépend du mouvement perçu.

Les UST ont été analysées et classées par les chercheurs en fonction de plusieurs paramètres, par exemple en fonction des types de dynamiques morphologiques, ou bien en termes d'énergie en fonction du rapport entre énergie cinétique et potentielle<sup>42</sup>. Cette dernière classification sur l'énergie m'a intéressée, car elle cherche à définir différents profils d'énergie avec différents pics d'intensités qui me paraissent rendre compte de la dynamique processuelle du geste musical. Elle révèle un double niveau « d'anticipation » et de « déploiement » dans l'espace à travers la distinction entre énergie cinétique et potentielle. Par exemple « qui veut démarrer » relève d'une énergie potentielle, « qui avance » d'une énergie cinétique<sup>43</sup>.

Dans le cadre d'une recherche sur l'interprétation, l'aspect « éprouvé », « écouté » ne me semble pas suffisamment développé dans la théorie des UST qui me paraît paradoxalement tomber, de la même façon que les recherches sur le *chunking*, dans « l'objet-musique ». En effet, les catégorisations ne sont pas étudiées à travers l'étude de l'énergie telle que l'individu l'éprouve et l'organise, mais davantage de façon « machinique ». D'une manière générale, l'analyse ne vise pas l'expérience de l'individu qui se meut. Cependant, dans une analyse des UST au sujet de « l'énergie », les auteurs introduisent la notion « d'agent agissant » : ainsi, l'UST « qui veut démarrer » marque l'importance de l'agent actif, l'UST « « par vagues » » marque l'importance ou la dépendance de l'agent patient, subissant » et l'UST « « qui veut démarrer » » marque l'importance de l'agent actif<sup>44</sup>», entre-ouvrant l'analyse de différentes façons d'interagir avec l'environnement prenant en compte les intentions de l'individu. Ces catégorisations qui jouent avec des métaphores de « l'énergie », et donc avec un certain rapport au corps, me paraissent toutefois un peu superficielles pour un interprète, en cela qu'elles ne conçoivent pas l'expérience du sujet derrière cette énergie et cette « forme d'énergie ». Il est intéressant de constater d'ailleurs qu'elles sont beaucoup appliquées à la musique électroacoustique, avec un rapport très différent au sujet de l'expérience, en réponse à la difficulté de créer des catégories dans la musique électroacoustique.

Si le phénomène des imaginaires de mouvements se rapportant à l'écoute de la musique est de plus en plus étudié en musicologie, dans le champ des *Performance Studies* et de la narratologie musicale, les images restent des expressions très instinctives, apparaissant souvent en marge du travail rationnel sur le texte musical, et qui ne font pas forcément l'objet d'une méthodologie et d'une « technique de l'expérience ». Or, notre expérience quotidienne, mais aussi les courants de Linguistique cognitive et les recherches en psychomotricité que nous allons aborder, nous montrent qu'il est quasiment impossible d'exprimer quelque chose de notre expérience sans user de métaphores et d'images en général. Les métaphores sont ainsi considérées dans plusieurs domaines comme un processus d'émergence du sens central, plaçant le corps, considéré non pas comme un instrument mais comme un « corps-sujet », au centre de l'émergence de la signification. Ainsi, des approches relatives à la psychomotricité développent

---

<sup>42</sup> Marcel FREMIOT, Sébastien POITRENAUD. *Energie et UST / Vers une sémiotique générale du temps dans les arts/* ed. par Emmanuelle RIX, Marcel FORMOSA. Editions Delatour France, 2008, p.211-218

<sup>43</sup> Ibid.

<sup>44</sup> Ibid.

l'idée et la structuration d'un « corps-matrice », en concevant le sens comme émergeant de la relation entre corps et environnement, comme l'explique Benoît Lesage<sup>45</sup>:

Avec ses schèmes moteurs, ses articulations, ses liens plus ou moins élastiques, ses systèmes qui assurent diverses fonctions reprises et développées de façon homologue aux niveaux psychiques et relationnels. [...] Cette fonction du corps-matrice se lit jusque dans les raisonnements les plus abstraits. Comment décrire un cheminement mental, pousser une réflexion, sans recourir à un vocabulaire sensori-moteur ? [...] Réfléchir est une action spatiale qui évoque l'inflexion d'une trajectoire, nos raisonnements se perdent, insistent, s'appuient sur, se heurtent, bifurquent, tournent en rond (ou pas rond...), tout comme nos relations, qui peuvent être dynamiques, stimulantes, stagnantes, lourdes, plombantes. Nous pensons comme nous bougeons, comme nous avons appris notre corps dans l'éprouvé, nous pensons parce que nous bougeons et intégrons des schèmes sensori-moteurs qui soutiennent et structurent notre pensée.

La dimension processuelle de l'émergence du sens exigerait alors de travailler sur les structures qui permettent de se relier au monde. Comprendre, ce n'est pas « limité au contenu manifeste d'un discours », mais c'est littéralement « com-prendre », c'est-à-dire savoir comment mettre son corps-esprit en relation, comment se phraser avec le monde. C'est ce que l'on apprend dans la pratique musicale et ce que l'on cherche entre les sons. Lesage cite le linguiste Claude Hagège, pour montrer comment le corps fait référence pour nommer les relations spatiales, pour se situer dans le monde et situer des objets du monde, à travers les métaphores :

L'expérience de l'espace métaphorisé, avec les notions de lieu, de cheminement, de déplacement, l'agencement relatif des choses, étaye une bonne part de la pensée abstraite. Comment sinon comprendre que quelqu'un court à sa perte, qu'il avance une idée, élargit sa conception, abaisse le niveau de la conversation, va à l'encontre de l'opinion générale, engage la conversation, s'ouvre à un proche, s'en détourne, se sente perdu, retrouve son assurance<sup>46</sup> ?

En Linguistique Cognitive, on considère les métaphores comme des « Gestalt expérientielles » et non comme de simples « figures de styles ». En effet, Lakoff et Johnson font de la métaphore, au-delà de l'imagination poétique et de l'ornement rhétorique, un processus « essentiel à la compréhension humaine » qui « constitue un mécanisme pour créer de nouvelles significations et de nouvelles réalités dans notre vie<sup>47</sup> », au cœur de la pensée et de l'action. Présente partout dans la vie de tous les jours, elle servirait de fondement à notre système conceptuel ordinaire, non seulement dans le langage, mais aussi dans la pensée et l'action, à l'intérieur d'une culture et de ses repères. Lakoff utilise de nombreux exemples de métaphores, semblables à celles citées plus haut, par lesquelles on passe d'un niveau « source » lié au déplacement physique à un niveau « cible », plus abstrait ou émotionnel. La métaphore tient alors le rôle d'outil cognitif fondamental puisque c'est grâce à elle que nous passons d'un « niveau » à un autre, du niveau corporel au niveau « abstrait », nous permettant alors de catégoriser un flux perçu en fonction de notre expérience corporelle. Il est intéressant de souligner que le dynamisme du schème-image nous éloigne de l'idée de tout « concept » : ce serait « une structure continue qui organise l'expérience et dérive de l'expérience elle-même<sup>48</sup> », circularité importante et fondamentale pour faire apprendre et évoluer ces schèmes. D'une manière générale, nous structurons tout par ces schèmes : par exemple, nous entrons et

---

<sup>45</sup> LESAGE, Benoît. *Un corps à construire*. Toulouse : éditions Erès, 2021, p.51

<sup>46</sup> Ibid., p.236

<sup>47</sup> LAKOFF George, JOHNSON Mark. *Les métaphores dans la vie quotidienne*. Trad. Michel de Fornel. Les éditions de minuit, 1986, p.208

<sup>48</sup> Ibid.

sortons d'une relation, d'une émotion, etc. Parmi ces métaphores, on retrouve par exemple le schème du Voyage qui implique celui du « chemin », par lequel nous apprenons à nous orienter d'un point de départ à un point d'arrivée. La métaphore du Contenant implique également une expérience sensori-motrice fondamentale, à travers l'expérience d'un espace fini avec un centre et une périphérie. Lakoff et Johnson distinguent les métaphores structurelles, où un concept est métaphoriquement structuré en termes d'un autre concept, des métaphores d'orientation comme « mon moral est au plus bas » ou « être au septième ciel » qui reposent sur le schème suivant : « le bonheur est en haut, la tristesse est en bas ». Les métaphores fondamentales comme « l'amour est un voyage » ou « la discussion est un voyage » impliquent d'autres métaphores, par exemple celle de la discussion comme contenant. Cette dernière métaphore se retrouve par exemple dans les expressions suivantes : « ton argumentation n'a pas beaucoup de contenu, elle est creuse. [...] Les objections de vos adversaires ont encore moins de substance<sup>49</sup>. » Les métaphores du Voyage et du Contenant peuvent aussi se chevaucher pour parler de l'expérience de la discussion comme dans les expressions : « au point où nous en sommes, notre raisonnement est plutôt vide de contenu. Ce que nous avons fait jusqu'ici, c'est d'exposer le cœur de notre argumentation. Si nous continuons dans cette voie, [etc.]<sup>50</sup> »

Mark Johnson parle de « schémas d'image » ou schèmes-images<sup>51</sup> au sujet de ces structures formées par le corps en mouvement, que tout le monde a expérimenté, comme le fait de marcher en partant d'un endroit pour aller vers tel autre, de faire un mouvement avec une telle force, etc. Ces patterns structurent notre façon d'appréhender notre rapport à l'environnement, nos relations sociales, nos émotions, etc., car bien que liés à l'activité corporelle, ils sont projetés métaphoriquement de façon que nous puissions concevoir et élaborer nos activités plus abstraites : « Sans ces patterns, qui fonctionnent comme des structures iconiques, l'expérience serait chaotique et incompréhensible<sup>52</sup>. » Les schèmes-image ou « Gestalts expérientielles » sont, selon Johnson, des « patterns expérientiels iconiques et dynamiques ». Cependant, ils ne sont pas des images mentales, des « représentations » mais des structures sensori-motrices qui organiseraient notre compréhension du flux des événements de notre expérience, y compris les idées les plus abstraites. Ce ne sont donc pas des schémas purement iconiques : on peut d'ailleurs se demander la légitimité de l'appellation « iconique ». En effet, comme le souligne Altieri, « le schématisme n'est pas lié à une modalité perceptive unique, et il semble s'approcher davantage de la synesthésie<sup>53</sup>. » Le mot « image » ne met pas en évidence le primat du visuel mais est pris dans un sens très large engageant toutes les modalités sensorielles, avec une dominante kinesthésique car ils sont d'origine corporelle et expérientielle : ce sont des modèles dynamiques et analogues aux mouvements spatiaux. Le « schème-image » est donc une façon d'investir l'espace de façon sensible, qui génère des habitudes de perception et d'action par rapport à telle ou telle situation à travers des boucles sensori-motrices. Comme il s'agit de patterns qui sous-tendent continuellement notre expérience, ce sont en fait des patterns sensori-moteurs, des structures de régulation de nos

---

<sup>49</sup> Ibid., p.101

<sup>50</sup> Ibid.

<sup>51</sup> JOHNSON Mark. *The body in the mind*. University of Chicago press, 1987.

<sup>52</sup> LAKOFF George. JOHNSON Mark. *Les métaphores dans la vie quotidienne*. Trad. Michel de Fornel. Les éditions de minuit, 1986, p.101

<sup>53</sup> JOHNSON Mark. *The body in the mind*. University of Chicago press, 1987, p.29, cité dans ALTIERI Lorenzo. *Eidos et Pathos. Corporéité et signification entre phénoménologie et linguistique cognitive*. Bucharest : Zetaboks, 2009, p.285

activités qui impliquent tous les sens, guidant nos actions. Ils sous-tendent également notre façon de structurer nos émotions, de conceptualiser des notions abstraites, et en particulier, de structurer notre expérience musicale :

Pour que nous ayons des expériences signifiantes et intégrées que nous puissions comprendre et penser, il faut qu'il existe un modèle (*pattern*) et un ordre pour nos actions, nos perceptions et nos conceptions. Un schéma est un modèle (*pattern*) qui revient dans l'expérience, une forme, une régularité dans - et de - ces activités dynamiques. Ces modèles émergent en tant que structures signifiantes éminemment au niveau de nos mouvements corporels à travers l'espace, et de nos interactions perceptives<sup>54</sup>.

Johnson dégage des patterns de base qui sont récurrents dans les schèmes-images, qui sont les mêmes qui sous-tendent tout notre vocabulaire musical et surtout l'expérience que nous cherchons à construire derrière nos imaginaires. En particulier, on peut mentionner les schèmes-image de la force et de l'équilibre (et donc, de l'équilibre des forces.) L'équilibre, « avant d'être une notion, est une sensation liée à l'interaction avec le milieu<sup>55</sup> ». Nous voyons bien là qu'il ne s'agit pas d'une image mais d'une sensation structurée, d'un pattern qui revient systématiquement dans l'expérience, qui est aussi une coordination. L'équilibre a servi de schème de base dans de nombreux domaines : équilibre d'un système (qu'il s'agisse d'une machine comme d'un système philosophique), équilibre psychologique (on conceptualise en effet tout le temps le mental dans les termes du physique), équilibre d'une argumentation rationnelle, équilibre moral et légal, équilibre mathématique. Il s'agit de ce même schème-image unique qui est « présent dans chaque cas : un arrangement de vecteurs de forces autour d'un axe », mais qui est également une « structure absente », présente en filigrane de toutes ces situations d'équilibre. Comme « il n'y a pas un noyau dur de propriétés partagé par toutes ces expériences d'équilibre<sup>56</sup> », ce schème ne pourrait s'appliquer à tous ces cas sans une élaboration métaphorique, qui se produit de façon inconsciente, sans effort apparent, au niveau préconceptuel. Inversement, c'est lorsque la métaphore est la moins automatique, la plus originale, que nous la ressentons comme l'utilisation d'une figure de style. D'autres schèmes-image se servent de ce schème-image principal, notamment celui du chemin, qui est probablement le plus fondamental de notre existence, structuré de la façon suivante : 1. Une source, un point de départ ; 2. un but, un point d'arrivée ; 3. Un tracé, une séquence de lieux contigus reliant les deux points. Il est récurrent dans notre façon de vivre et d'habiter le monde, au niveau social, physique, épistémique<sup>57</sup>. On peut citer aussi le schème des liens, qui est proche de celui du chemin et est expérimenté depuis notre naissance, depuis le lien physique du cordon ombilical jusqu'aux liens avec nos parents, proches, avec notre société entière. À partir du niveau spatial (deux points reliés par une ligne), on transpose ce schéma au temps, projection cruciale pour une catégorie fondamentale de notre fonctionnement cognitif : la causalité, qui découle de la connexion entre les événements. On peut aussi parler des schèmes-images des « quantités », ou du schème « centre/périphérie », indépassable du fait que nous sommes ancrés à notre corps.

Cette conception permet de considérer l'imagination comme un facteur essentiel dans notre appréhension du monde, comme une force ouvrant à la compréhension du monde. Elle

---

<sup>54</sup> JOHNSON Mark. *Op.cit.*, p.285

<sup>55</sup> ALTIERI Lorenzo. *Eidos et Pathos. Corporéité et signification entre phénoménologie et linguistique cognitive*. Bucharest : Zetaboks, 2009., p.289

<sup>56</sup> Ibid.

<sup>57</sup> Ibid.

est intéressante également car elle met au centre de notre appréhension du monde l'expérience sensible du corps. Certains musicologues et penseurs de la musique cherchent la dimension expérientielle de ces imaginaires de mouvement, par exemple en catégorisant les Unités Sémiotiques Temporelles évoquées plus haut en fonction de leurs « mouvements temporels » et d'un jeu de forces<sup>58</sup>, ou bien ouvrant à une approche « phénoménologique » des mouvements sur lesquels reposent les Unités Sémiotiques Temporelles<sup>59</sup>. Par ailleurs, un courant de musicologie<sup>60</sup> s'est penché sur l'importance des métaphores et des images dynamiques pour comprendre la musique, en reprenant notamment les « schèmes-image » et en mettant au centre l'éprouvé et la projection imaginative du corps percevant dans l'espace. Ainsi, guidé par cette conception des métaphores, Spampinato remarque que la métaphore fondamentale en musique est « la musique est un corps ». La musique est ainsi imaginée et comprise à partir de relations entre un individu et son environnement :

Notre expérience réelle de la signification musicale est fondamentalement modelée par des métaphores conceptuelles enracinées dans l'expérience corporelle. Toutes les métaphores qui nous permettent de lire la musique dans les termes d'un « mouvement » ou comme soumise à des « forces » ou à des « conflits de forces » se fondent sur notre expérience corporelle et sur nos capacités sensori-motrices. Si le mouvement corporel, les tensions musculaires et les forces auxquelles nos organismes sont soumis dans le monde physique n'existaient pas, nous ne pourrions comprendre le « mouvement musical ou les « forces » musicales<sup>61</sup>.

Les notes entendues seraient alors perçues et comprises comme les traces d'un corps dans l'espace (un corps, un individu qui se meut) qu'il laisserait en bougeant. On pourrait alors reconnaître une forme de mouvement humain, de la même façon qu'on est capables de reconnaître une démarche humaine en regardant des points lumineux qui bougent dans le noir. Dans une perspective voisine, Célibidache explique aussi que le rythme écrit correspond aux « traces » d'énergie, c'est-à-dire qu'il s'agirait de retrouver le mouvement vivant derrière ces traces et de « s'approprier l'énergie<sup>62</sup> ». Dans cette perspective, le corps et l'esprit ne sont pas séparés dans notre compréhension de la musique : le corps est le lieu de la signification.

La musicologue Brower<sup>63</sup> reprend les schèmes-images pour analyser notre façon de comprendre la musique. Elle propose différents « scénarios » très intéressants car ils font écho à certaines des métaphores employées par les interprètes dans leur travail pour chercher à sentir le sens de leur geste : par exemple, le schème du « *container for motion* », c'est-à-dire du contenant ou du « conteneur à l'intérieur duquel on se meut », et duquel on peut éventuellement essayer de sortir, ou le schème du « *source-path-goal* », ou « point de départ-chemin-but », c'est-à-dire le schème du chemin (cf.fig.12). Elle développe ainsi des scénarios associés à l'étude de la tonalité vue comme un conteneur, avec des degrés, des hauteurs, nécessitant plus

---

<sup>58</sup> HOUTBOIS Xavier. Essai de classement des UST selon des catégories de mouvements temporels./ *Vers une sémiotique générale du temps dans les arts*/ ed. par Emmanuelle RIX, Marcel FORMOSA. Editions Delatour France, 2008, p.207-209

<sup>59</sup> TIMSIT-BERTHIER Martine. *Approche biosémiotique des Unités Sémiotique Temporelles.*/ *Vers une sémiotique générale du temps dans les arts*/ ed. par Emmanuelle RIX, Marcel FORMOSA. Editions Delatour France, 2008, p. 193-203

<sup>60</sup> LARSON Steve. *Musical Forces : Motion, Metaphor, and Meaning in Music*. Indiana University Press, 2012.

HATTEN Robert. *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*. Indiana University Press, 2018.

HATTEN Robert. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes : Mozart, Beethoven, Schubert*. Indiana University Press, 2004.

BROWER Candace. *A Cognitive Theory of Musical Meaning*. Journal of Music Theory, vol. 44, no. 2, 2000, pp. 323-79.

SPAMPINATO Francesco. *Les métamorphoses du son*. L'harmattan, 2008.

<sup>61</sup> SPAMPINATO Francesco. *Op.cit.*, p.78

<sup>62</sup> CELIBIDACHE Sergiu. *La musique n'est rien. Textes et entretiens pour une phénoménologie de la musique*. Actes Sud, 2012, p.181

<sup>63</sup> BROWER Candace. *A Cognitive Theory of Musical Meaning*. Journal of Music Theory, vol. 44, no. 2, 2000, p. 323-79

ou moins « d'efforts<sup>64</sup> ». Ces scénarios musicaux sont structurés par les patterns dégagés par Johnson de forces, équilibre, liens, etc. En particulier, ils mettent en jeu la force de gravité et la qualité de la lutte ou du jeu par rapport à elle de l'individu qui se meut.

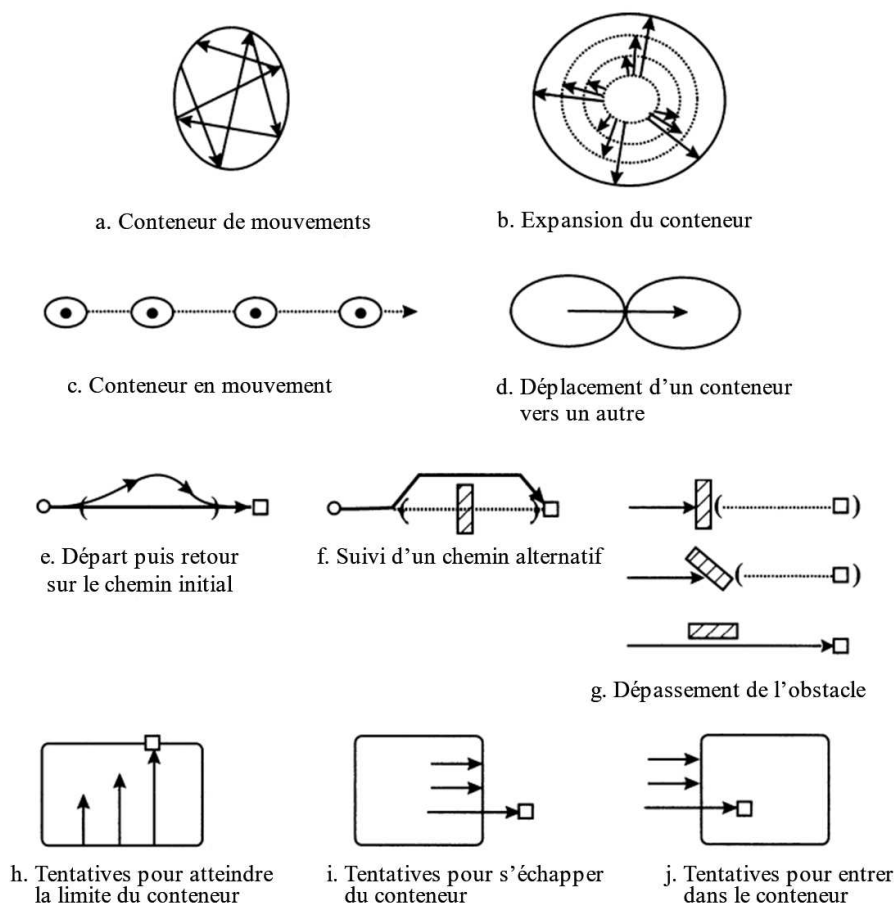


Fig.12 BROWER Schémas de scénarios musicaux

L'analyse des forces « environnementales » auxquelles est soumis l'individu est étudiée aussi par des chercheurs comme Hatten, qui développe cette façon de percevoir la musique par des forces projetées dans le discours musical, soulignant que déjà Rameau analysait le système tonal en termes de forces. Larson développe également l'importance de trois forces principales : la force de gravité, la force d'inertie et la force d'attraction<sup>65</sup>. Brower et Larson matérialisent la façon dont on perçoit le système tonal, en termes de façons de lutter contre la force de gravité, à l'aide de schémas. Ils font émerger la question du temps nécessaire à « gravir » les marches des degrés tonals, en fonction des relations de tension et de détente entre les différents degrés<sup>66</sup>. Les tensions du système tonal sont alors associées et comprises en fonction de la façon dont nous jouons avec la force de gravité avec laquelle nous luttons ou cédon plus ou moins, générant des tensions et des détentes qui reposent sur ce pattern appris par l'expérience physique.

<sup>64</sup> Ibid.

<sup>65</sup> LARSON Steve. *Musical Forces : Motion, Metaphor, and Meaning in Music*. Indiana University Press, 2012.

<sup>66</sup> BROWER Candace. *A Cognitive Theory of Musical Meaning*. *Journal of Music Theory*, vol. 44, no. 2, 2000.

De nombreuses métaphores utilisées par les musiciens dans leur travail se rapportent en effet à ces scénarios et à l'interaction avec ces forces : imaginer une forte résistance, imaginer un archer qui tend son arc pour organiser cette résistance dans le temps, comme le propose Susan Manoff<sup>67</sup>, ou imaginer quelque chose qui nous empêche de nous mouvoir, par exemple dans l'interprétation proposée par Anne Le Bozec dans le *Deuxième Prélude* de Chopin<sup>68</sup>, ou encore imaginer un « aimant qui nous aspire jusqu'au bout de la phrase », comme quelque chose qui nous précipiterait pour nous mouvoir vers le bout de la phrase. Ces métaphores induisent une certaine qualité de geste, une façon de vivre l'expérience de jeu, en fonction de forces que nous avons tous déjà éprouvées au cours de notre vie. Cependant, on peut se demander dans quelle mesure l'imaginaire de ces situations suffit à modifier notre façon d'interagir avec l'instrument. Ces métaphores sont-elles utilisables en elles-mêmes pour soutenir notre expérience de jeu et lui donner sens ?

Pour une utilisation pratique, une problématique importante des schèmes-images me semble résider dans leur tendance à se figer dans les deux dimensions du papier, ce qui fait primer leur aspect visuel. En faisant référence à ces schémas, en donnant des patterns généraux et en les catégorisant pour décrire la façon dont on perçoit la musique en projetant notre corps, on a tendance à décrire un processus « de l'extérieur », sans entrer suffisamment dans l'expérience du sujet. Lorsqu'il s'agit de chercher à les éprouver, de se demander comment on en fait l'expérience, il me semble que l'on rencontre leurs limites. En effet, puisqu'on parle de schèmes sensori-moteurs projetés dans notre expérience de la musique, on se réfère à l'expérience d'un sujet et à la façon dont il se meut et éprouve ces forces. Le sujet lutte contre des résistances fictives en fonction d'une expérience qu'il serait nécessaire de mieux définir : le sujet ne fait pas exprès de lutter contre la force de gravité, il l'éprouve spontanément. En fonction de ses projets, il sera amené à lutter contre elle plus ou moins intensément. Par exemple, le schème du chemin implique une source, un but et un chemin entre les deux. Or, ce chemin figé sur le papier ne révèle pas l'expérience d'un individu qui chemine. D'une part, le schématisme incite à concevoir un espace « contenant » qui remplace celui de la partition. Or, l'expérience du chemin implique une « orientation vers », des appuis, des obstacles, vécus par un individu qui chemine en fonction de sa mémoire d'où il vient et de ces projets, dans une temporalité qui ne correspond pas au schématisme linéaire, ni à l'expérience que cherche le musicien. D'autre part, le schéma ne permet pas de définir l'expérience temporelle de celui qui se meut, car il implique un temps linéaire et quantifié, allant de la source au but. Les deux dimensions laissent entendre une expérience unidirectionnelle, séparant chaque pas effectué par l'individu en chemin. Or, le chemin implique l'expérience de l'orientation vers le but. Lorsqu'on chemine, on fait l'expérience du but vers lequel on s'oriente et du point de départ, bien avant d'y être arrivés et après en être partis. La façon dont on organise son pas par rapport à eux varie pendant le cheminement. Ainsi, la mise en relation avec ce point de départ et avec ce but permet de relier et de délimiter chaque élément musical correspondant au schème-image. Le schème du chemin implique alors des obstacles, des temps qui ne sont pas vécus de la même façon, et cette variété de l'expérience me semble constituer l'intérêt de ces schèmes pour les musiciens. Même si les schèmes-images utilisés par les linguistes et les musicologues ne visent

---

<sup>67</sup> MANOFF Susan. Entretien, cf. annexe I

<sup>68</sup> Cf. 6.2.2.2 de ce travail

pas une utilisation « pratique » pour les musiciens, ces problématiques m'ont intéressée car elles se rencontrent aussi dans l'usage des imaginaires de la pratique musicale, lorsqu'ils sont utilisés « tels quels ». Les schèmes-images et les limites qu'ils rencontrent dans l'expérience permettent alors de mieux comprendre à quoi nous invite l'usage des imaginaires, mais aussi les problèmes pratiques auxquels ils nous confrontent, ce que nous allons aborder à l'aide d'exemples.

## 1.2.2 Les métaphores de la lutte contre la gravité en pratique : problèmes

### 1.2.2.1 La « tension vers »

D'après les conceptions développées sur la métaphore en musique, à l'écoute de la musique, on reconnaîtrait un geste extra-musical qui dépasserait le geste instrumental et qui se déploierait entre les impacts : une énergie nous meut en fonction d'un but. À la place de reconnaître et de penser un « élément musical », on pense et on sent un « mouvement d'un individu en relation avec un autre » qui se dessinerait entre les notes et qui serait la principale clé de la signification de l'œuvre. Le geste instrumental serait alors généré par un autre mouvement, imaginaire, qui nous permettrait « d'être mus » par cette énergie, par ce mouvement sous-jacent. Ainsi, l'imaginaire de quelque chose qui nous résiste, que ce soit une texture, la gravité, ou un autre individu, est très présent dans les imaginaires. Pour lier deux éléments de façon dite « expressive », il faudrait sentir une tension, un effort, un mouvement qui n'est pas strictement nécessaire à la réalisation des gestes pianistiques nécessaires pour exécuter une partition.

Les gestes imaginaires, les mouvements orientés, les obstacles imaginés constitueraient alors des solutions aux écueils que nous avons présentés en 1.1. Dans l'enseignement, puis dans le travail personnel, il s'agit assez souvent de la clé proposée. D'une manière générale, l'imaginaire va être utilisé pour essayer de faire percevoir au pianiste la continuité entre les éléments, par exemple lorsqu'une discontinuité est présente entre deux notes dans le jeu d'un élève qui joue *legato* avec les doigts mais ne parvient pourtant pas à créer la continuité entre les deux notes. Dans ce cas, on évoque souvent la « tension entre » les notes, comme s'il y avait un mouvement entre elles qui demanderait un effort, une énergie qui lui permettrait d'aboutir au geste visible. Pour cela, on propose habituellement une métaphore qui évoque un autre instrument et fait référence à l'effort vocal, ou au coup d'archet, voire au *glissando* de l'instrumentiste à cordes frottées. En général, cela permet d'évoquer l'effort que fait l'instrumentiste pour passer d'une note à l'autre : on fait référence à « quelque chose » qui se passe entre les notes, qui les relie, et sur lequel l'instrumentiste a une prise ; on évoque une « tension entre » les impacts qui serait expressive et qui « conduirait » au geste instrumental. On peut aussi montrer, « mimer » alors un « effort » expressif, comme si une tension, une résistance interne permettrait de relier les deux éléments. Ainsi, dans une vidéo de masterclass<sup>69</sup>, György Sebök montre comment imaginer le *glissando* du violoniste pour connecter deux notes et trouver le « bon timing » entre elles afin de sentir la continuité dans l'effort fourni pour passer de l'une à l'autre. Pour cela, il mime le geste à la main gauche en

---

<sup>69</sup> SEBÖK György. Masterclass, *Koninklijk Conservatorium 's Gravenhage*, 1987. <https://youtu.be/GDuI3frbXOg>



jouant en même temps à la main droite. En effet, il joue d'une main la mélodie en mimant le geste du violoniste avec l'autre main et crée une magnifique connexion entre les deux notes. L'image utilisée vise alors à modifier la qualité du geste par la résistance créée entre un geste et le suivant, qui agirait comme un « pont » créé dans le temps du jeu pour remplacer la succession des instants. On sent qu'un individu ressent et porte ce geste, qu'il a une « intention », une impulsion d'énergie qu'il guide ensuite et qu'il se fraie un passage dans l'espace au service de son expressivité.

Par mimétisme, l'étudiant peut éventuellement sentir la même connexion. Cela peut suffire si le musicien conseillé est « instinctif », ou bien si l'on est parvenu à imaginer ce scénario soi-même – ce processus a alors enclenché une dynamique de recherche de sens. Dans ce cas, le scénario sur l'œuvre modèle la qualité du geste et « meut » le musicien. L'imaginaire apparaît alors comme une puissance quasiment « magique ». Cependant, une imitation pure et simple du *glissando*, en dehors de l'expérience réelle du violoniste, peut aussi mener à chercher un appui superficiel sur le clavier, un appui continu qui ne change rien au son et à la continuité. La conception sous-jacente à cet usage de l'imaginaire repose sur la croyance que la seule intention changera la qualité du son, la conduite de l'action et la perception du public. Or, si la personne ne sait pas comment donner corps à cette intention, cela ne fonctionne pas nécessairement, ce qui arrive assez couramment : elle peut se crispier pour « montrer » un effort sans le vivre. Cela peut aussi fonctionner à moitié : l'image ouvre à une recherche, mais on ne parvient pas vraiment à percevoir qu'on fait chaque geste en « tentant » d'aller quelque part, ou en tentant de résister à quelque chose.

Assez souvent, en tant qu'étudiante, enseignante et bien sûr interprète, j'ai été confrontée au problème de l'incorporation de ces imaginaires. En effet, ils renvoient à des expériences qui mobilisent le corps entier et qui semblent pouvoir faire comprendre un texte musical en fonction de mouvements du corps et d'éprouvés corporels. Or, sentir cet imaginaire en jouant sous-entend énormément de « transpositions métaphoriques » à accomplir. En effet, pour que la simple évocation amène à un changement de l'expérience du musicien, il faudrait que le simple fait d'imaginer fasse éprouver l'expérience globale du corps en mouvement à laquelle on fait référence (ce que nous allons développer dans les prochains chapitres), mais aussi qu'on puisse la ressentir tout en étant quasiment immobile au piano, et enfin qu'on puisse l'éprouver tout en faisant des gestes complexes et qui semblent au premier abord n'avoir aucun rapport avec l'expérience proposée ! Il me semble donc que l'on passe souvent trop vite de la référence imagée au jeu pianistique, alors qu'il s'agit souvent d'imaginaires assez éloignés de ce que peut être l'expérience d'une simple succession de gestes instrumentaux. La « tension vers » est une expression récurrente pour évoquer ce qu'il se passe entre deux gestes, mais n'amène pas forcément à la percevoir, car on ne sait pas toujours à quoi elle correspond. Comment sentir cette « tension/détente » et la créer sciemment au piano, alors qu'il s'agit d'états du corps qui semblent émerger spontanément du contexte de la relation à l'environnement, dans la réalité ? Comment faire l'expérience à laquelle nous invite l'imaginaire ?

Dans certaines œuvres d'aujourd'hui, ces patterns d'effort vocaux, d'efforts gravitaires, auxquels on fait souvent référence dans la musique plus classique pour construire l'expression, sont mis en lumière. En effet, sans les repères de la tonalité et de ses tensions et détentes codifiées, il apparaît plus complexe de les mobiliser : il me semble alors que l'on peut se

retrouver dans le même type de situation qu'un étudiant ou un enfant qui apprend à les construire. Ces œuvres semblent, là encore, inciter à questionner notre relation quotidienne au monde pour la reconstruire artistiquement. C'est pourquoi cette partie fait émerger des problématiques pratiques qui m'amènent à mettre en perspective des problèmes pédagogiques et des problèmes d'émergence du sens, à la fois sur des œuvres du répertoire et sur des œuvres d'aujourd'hui du corpus.

### 1.2.2.2 La sensation de levée : comment sentir différentes relations à la gravité ?

L'imaginaire de la « tension vers » et de la source d'énergie entre les gestes est révélé par l'exemple basique de la levée. La levée, par exemple celle du début de la *Sonate op.54* de Beethoven (cf. fig.13) est une formalisation prototypique de la lutte contre la gravité, ou de « l'obstacle » à surmonter que l'on appréhende dans les schèmes-images : on se suspend pendant le temps faible, puis on cède à la gravité sur le temps fort. La suspension sur le troisième temps aboutit à un appui sur le premier temps, puis l'appui sur le premier temps aboutit à une « désinence » sur le deuxième temps, ce qui permet d'identifier une « levée » tuilée avec un « lié par deux », et donc de catégoriser ces éléments. Dans la recherche de continuité, on a identifié plus haut les problèmes engendrés par le fait de vouloir faire correspondre « un » geste de bras à « un » élément. La catégorisation que permet la levée donne une piste pour approfondir cette recherche grâce à l'expérience à laquelle fait référence l'image de la « levée » : celle-ci implique différentes attitudes par rapport à la gravité et au poids. Cependant, elle engendre d'autres problèmes : comment sentir, au piano, les différences d'éprouvé qui définissent l'expérience hors du piano à laquelle elle fait référence ?



Fig.13 BEETHOVEN *Sonate op.54*, mesures 1-4

Cette problématique se dessine particulièrement avec les enfants qui n'ont pas appris et qui ne se servent pas instinctivement de ce pattern fondamental de suspension/relâchement dans leur jeu musical. Si dans cet extrait, on cherche à « faire une levée » et à imaginer une certaine relation à la gravité tout en gardant un type de relation au corps « instrumentalisé », alors on va lever la main ou le poignet sur le troisième temps, puis la baisser sur le premier temps. Pour faire le lié par deux (entre le premier et le deuxième temps) on va faire un mouvement du poignet, qui est souvent prescrit pour apporter une continuité dans le cadre du lié par deux. Ceci risque d'aboutir à faire un « plan de gestes » qui ne semble pas vivant au musicien. Hatten analyse le « lié par deux » de l'époque classique comme un geste social, galant, ou en tout cas de mise en relation entre des personnes, références qui sous-tendent la signification de ce geste

et l'imaginaire associé à cette écriture<sup>70</sup>. Néanmoins, il met en évidence l'importance de la réalisation de ce traditionnel geste du poignet pour jouer le lié par deux et transmettre cette signification « sociale ». Or, est-ce que le geste du poignet permet en lui-même de sentir une suspension/relâchement, ou une mise en relation avec quelqu'un ? Cette façon de faire travailler le lié par deux correspond à un découpage gestuel et à une conception d'un corps instrumental auquel on dicte un mouvement à faire. La référence métaphorique extra-musicale peut alors rester tout à fait extérieure à l'expérience de l'interprète.

De plus, si l'on veut jouer sur la qualité du « poids » du premier temps, le fait d'appuyer volontairement sur les doigts avec le poids du bras et de prendre un appui sur le clavier aboutissent à une crispation ou à un mouvement de « presser » quelque chose, qui ne font pas réellement sentir une prise d'appui tel qu'on peut la ressentir au quotidien hors du piano en relation au sol. Or, l'imaginaire auquel on fait appel autour de la notion de « levée » implique une relation à la gravité, une résistance et un déséquilibre qui existent entre chacun de nos pas. Il s'agit donc d'une attitude du corps entier en suspension, qui se joue de la gravité, puis d'un « relâché », d'une façon de céder à la gravité que l'on peut immédiatement reconnaître, et qui n'a rien à voir avec le fait de « forcer » l'appui du doigt de façon superficielle sur le clavier. Le même problème est palpable, dans l'autre sens, avec le lié par deux qui enchaîne de façon continue un appui et une suspension, ou un geste dirigé entre soi et autrui. Or, cet éprouvé ne peut pas émerger d'une simple prescription de geste du poignet ou d'une pression du bout du doigt.

J'ai été confrontée à ce type de problème au début d'*Au cœur de l'oblique* d'Hèctor Parra (cf. fig.1). Comme le mode de jeu est toujours le même et qu'il n'y a pas de profils de hauteurs, les différences entre les groupes de clusters sont plus difficiles à faire émerger. La façon dont le musicien catégorise est alors décisive : sans elle, à cause de l'homogénéité de la texture, on risque de n'entendre que des bruits informes sans lien les uns avec l'autre. Face à cette œuvre, je me suis inspirée des imaginaires qui la fondent : l'architecture et la roche, le mouvement des plaques tectoniques, ainsi que la relation entre l'être humain et l'immensité de l'univers, l'être humain qui modifie son environnement, mais aussi l'effet de l'architecture oblique sur la perception humaine et sur son affectivité<sup>71</sup>. Étant donné la récurrence de gestes associant un contretemps au temps suivant, je pouvais me projeter dans l'œuvre en imaginant un certain rapport à la gravité, au poids, à la terre, qui pouvait ainsi me faire penser ces gestes comme des levées les uns des autres. À partir de ce pattern de relations diverses à la gravité, je cherchais à ce que les qualités de gestes se génèrent les unes des autres. Or, même si je pensais « levée » en imaginant la suspension et le relâchement à la gravité, comme pour une levée de musique plus classique, ou en imaginant la résistance entre la suspension et l'appui, je ne parvenais pas vraiment à transposer cette expérience dans mon jeu. En effet, au départ, j'avais tendance à faire des appuis volontaires, des impacts. Ces appuis volontaires au clavier jouaient alors sur l'orientation du geste : celui-ci me semblait vide, n'apportait pas de changement dans mon éprouvé, en particulier car je n'avais pas l'impression de m'orienter « réellement » vers quelque chose, ni d'être appuyée sur quelque chose. L'effort semblait devoir être mimé superficiellement par les gestes de bras, comme s'il était difficile de les bouger, ce qui

---

<sup>70</sup> HATTEN Robert. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes (Musical Meaning and Interpretation)*. Indiana University Press. Édition du Kindle, p.140

<sup>71</sup> Notes de travail sur *Au cœur de l'oblique*, cf. annexe III

n'aboutissait pas à une expérience globale ni sonore. L'étouffement de la résonance des clusters accroissait ce problème, car mon geste et mon appui sur les cordes (généralisé plus facilement par la position debout) semblaient bloquer le geste à venir et la continuité entre les gestes. Je ne percevais alors pas de répétition ni d'évolution, je me sentais absente du geste qui s'écoulait et mon attention ne savait pas sur quoi se porter. Cette expérience m'a permis de me poser plus profondément la question de la prise d'appui sous-jacente au geste révélée par les métaphores de relation à la gravité. Ce questionnement me paraît parfois gommé dans les œuvres du répertoire en raison des habitudes développées et émerge de façon saillante dans les écritures inhabituelles. La particularité de ce type d'œuvre remet en question les patterns appris de « levée » en obligeant à les restructurer. Avec l'imaginaire, on rencontre alors les mêmes problèmes que ceux engendrés par la succession de gestes et questionnant l'impulsion d'action, évoqués en 1.1. La levée, dans *Au cœur de l'oblique*, devait se passer à un autre niveau que seulement celui des bras et ne pouvait pas être engagée par la simple « volonté » sur le corps.

### 1.2.2.3 L'écriture de l'impulsion d'énergie dans *Tangata Manu*

La tension, la force que l'on cherche à éprouver entre les notes est révélée de façon explicite par Stroppa comme un appui sous-jacent. Celui-ci apparaît comme essentiel à sentir pour modeler la temporalité de *Tangata Manu*, œuvre qui questionne d'une autre façon la relation entre l'imaginaire extramusical et la construction de la temporalité de l'interprète.

La précision de l'écriture de Stroppa ne se limite pas aux simples prescriptions « techniques », ni aux modes de jeu spécifiques dans une recherche du timbre pour le timbre. En réalité, elle incite à développer un rapport au sensible, par sa poésie parsemée de « volutes », peuplée de subtiles indications de textures et de timbres (*tarpato, buio, senza attacco filigranato, velato, fluffy, soffuso*<sup>72</sup>). En effet, Stroppa accorde beaucoup d'importance à l'imagination de l'interprète, la considérant comme essentielle pour développer la capacité de celui-ci à percevoir la subtilité de son écriture. Il est particulièrement intéressant de constater que le niveau de jeu implicite évoqué plus haut est élaboré par Marco Stroppa dans son écriture, comme on l'observe dans l'annotation de sa partition de *Tangata Manu*<sup>73</sup> et dans sa « *perceptual form*<sup>74</sup> » (forme perceptuelle), destinées à ses étudiants, qui donnent des clés pour réfléchir à la question de l'impulsion d'action et de la temporalité qui lui est associée. En effet, au début de la pièce, les résonances entre les grappes de triples croches sont allongées par des points d'orgue (cf. fig.14). Dans la musique tonale, le point d'orgue sert souvent à faire attendre la réexposition d'une partie, à jouer avec les attentes perceptives de l'auditeur : il permet en quelque sorte de créer du suspense. Dans *Tangata Manu*, à quoi se rapporte le point d'orgue ? Par rapport à quoi peut-on sentir qu'il s'agit du « bon moment » pour repartir après les triples croches ? Dans ce début de pièce et après les points d'orgue, il est difficile d'impulser les grappes de triples croches, alors qu'il n'y a pas de source d'énergie, et que le compositeur

<sup>72</sup> « Rogné, sombre, sans attaque, en filigrane » (page 2), « voilé » (page 3), « duveté » (page 4), « teinté, voilé » (page 6)

<sup>73</sup> Partition annotée dont la Figure 15 est extraite

<sup>74</sup> STROPPIA Marco. *Tangata Manu*, « *perceptual form* », cf. annexe III

demande un jeu « sans direction » qui se fond dans la résonance, ce qui se reflète par un petit *diminuendo* à la fin de chaque grappe.

Fig.14 STROPPIA, *Tangata Manu*, mes.1-11

Or, dans son analyse de *Tangata Manu*<sup>75</sup>, Stroppa a imaginé une « source cachée d'énergie » et des « accents virtuels » qui génèreraient les grappes de triples croches (fig.15). Cette écriture de l'impulsion de mouvement sous-jacente m'a beaucoup intéressée car on la rencontre rarement dans les œuvres. Elle résonne avec la recherche d'appui dont nous avons parlé plus haut.

<sup>75</sup> STROPPIA Marco. Partition annotée de *Tangata Manu*, extraits.



Fig.15 STROPPA Début de *Tangata Manu* avec sources cachées d'énergie et accents virtuels



Fig.16 STROPPA *Moai*, mes. 11

En l'occurrence, Stroppa explique que ces sources cachées d'énergie sont des accents virtuels issus de *Moai* (une pièce de *Miniature Estrose* qu'il considère comme une pièce « jumelle ») qui impulseraient les grappes de triples croches<sup>76</sup>. J'ai senti que cet imaginaire pouvait me donner des clés pour trouver mes impulsions à agir, et peut-être de sentir quand impulser les grappes de triples croches. Or, au début de mon travail, en décidant de prendre appui imaginativement sur ces impacts, « intérieurement », j'avais seulement l'impression d'ajouter un point d'appui artificiel, qui ne nourrissait pas vraiment une impulsion à agir.

Les imaginaires associés à la prise d'appui, si essentiels au jeu et à la compréhension de la musique, peuvent même se révéler nocifs lorsqu'ils ne sont pas analysés, ce que nous allons appréhender en 1.2.3.

#### 1.2.2.4 Le schème de la « sortie de conteneur »

Les variations de la « tension entre » se développent à plusieurs échelles temporelles. Dans la perspective de cette « tension entre » deux notes, les imaginaires de chemin qui permettent de relier plus de notes sur de plus grandes phrases sont très courants. Au niveau de cette plus grande échelle temporelle, les imaginaires semblent alors chercher à orienter l'action, à lui donner un but, en poussant à imaginer un mouvement sous-jacent aux mouvements instrumentaux, un mouvement qui se prolongerait entre les gestes instrumentaux et les éléments musicaux. Pour faire « habiter » le geste à une plus grande échelle, la « tension entre » se déploie à travers divers imaginaires se rapportant au « schèmes-images » de Brower. En effet, les imaginaires de chemin sont étoffés par ceux par lesquels on rencontre des obstacles, comme dans le schème de « l'échappée du conteneur ». Lorsqu'un élément est répété un certain nombre de fois, avant de finir par changer, cet imaginaire permet de donner une motivation à la

<sup>76</sup> Entretien avec Marco Stroppa, cf. annexe I et Notes de séances de travail sur *Tangata Manu*, cf. annexe II

répétition, de la rendre vivante : je répète parce qu'on me résiste ; je rencontre un obstacle, donc je réessaie. Les imaginaires se rapportant au schème des « essais de sortie du conteneur » me semblent souvent utilisés par les musiciens sous diverses formes. Ils constituent une sorte de variante plus mouvementée et qui me semble plus intéressante que celle du simple chemin, car elle implique un rythme par rapport à l'environnement, étant donné qu'un chemin n'est pas une ligne droite mais davantage un parcours sinueux et jalonné d'obstacles. Ainsi, Alvaro Oviedo étudie le « champ de forces » dans lequel évolue l'interprète, en particulier dans les musiques de Lachenman et Kurtág. Il cite un exemple de Kurtág qui proposait à un violoncelliste, à l'aide d'une référence cinématographique, d'imaginer qu'il jouait contre le vent et que chaque geste demandait un effort intense<sup>77</sup>. Ce type d'image me paraît caractéristique de « l'expressivité » recherchée par les interprètes par la « tension entre ». Développée sur une plus grande forme, cette image se rapporte à la fois au schème du « chemin » et à celui des « tentatives pour s'échapper du conteneur ». Si l'imaginaire est assimilé, la qualité du geste s'en trouve transformée, car l'effort va modifier le timbre et la durée de l'intervalle entre les gestes, mais aussi à plus grande échelle, les rapports de durée et de variations de timbres entre les gestes.

Un autre exemple de l'utilisation du schème des « tentatives pour s'échapper du conteneur » et des « tentatives pour atteindre les frontières du conteneur » est donné par les propositions d'imaginaires d'Anne Le Bozec. Par exemple, dans le *Premier prélude* de Chopin, chaque phrasé à l'échelle de chaque mesure se répète, puis se différencie, selon le principe habituel de la répétition et de la variation du même phrasé. Une première catégorisation peut être définie à l'échelle temporelle de la mesure : il s'agit de la plus évidente, au niveau du « mot ».

À chaque mesure, quelque chose se répète tout en se différenciant progressivement ; en quelque sorte, « ça s'altère ». En effet, la même cellule mélodique est répétée à trois reprises avec une oscillation harmonique, puis elle est variée tout en conservant son identité de base. À l'échelle de temps supérieure, on repère de traditionnelles carrures de quatre mesures. On peut alors catégoriser une première carrure qui semble rappeler un antécédent (on « monte ») puis une deuxième carrure qui est une sorte de conséquent (on « descend ») ; ensuite, on recommence comme au début, ce qui génère encore une autre articulation, à plus grande échelle : d'abord une grande partie de huit mesures, puis une phrase qui, cette fois-ci, va se développer en « montant » jusqu'à son climax pour finalement redescendre et se calmer progressivement jusqu'à la fin. Après avoir fait cette description et ces grandes catégorisations nécessaires, comment percevoir les formes en les jouant ? Le problème du découpage entre main droite et main gauche évoqué chez Parra émerge aussi dans le *Premier Prélude* de Chopin : l'alternance régulière entre un appui sur le 5<sup>ème</sup> doigt de la main gauche et un appui sur le 5<sup>ème</sup> doigt de la main droite semble morceler le jeu, transformant la grande ligne en une sensation de suite d'impacts, d'appuis réguliers. Le fait de passer d'une main à l'autre semble « couper » la mesure et ne pas me permettre de sentir la mesure en « une fois », et encore moins la première carrure de quatre mesures en « un grand geste ». Même si cette alternance n'est pas difficile en elle-même du point de vue moteur, elle peut pourtant être déstabilisante.

---

<sup>77</sup> OVIEDO Alvaro, *Des champs de forces : György Kurtág, Helmut Lachenmann et la question du geste musical*. Thèse de musicologie. Paris 8, 2012, p.63

The image shows the first 28 measures of Chopin's Prélude n°1 op.28. The music is written for piano in 3/4 time. The right hand plays a melodic line with a rising contour, characterized by repeated eighth-note patterns. The left hand provides a steady accompaniment with a similar rhythmic pattern. The score includes various performance markings such as 'Agitato', 'mf', 'cresc.', 'stretto', 'dim.', 'p', and 'pp'. There are also numerous fingering and articulation marks throughout the piece.

Fig.17 CHOPIN *Prélude n°1 op.28*

La métaphore qui pourrait venir à mon secours pour donner une motivation à mon geste serait celle qui oriente le geste « global » vers un but. Anne Le Bozec évoque ici une « phrase qui tente de monter<sup>78</sup> », en y parvenant difficilement. On peut aussi repérer à travers cette répétition-variation, en écho de la métaphore d'Anne Le Bozec, un conteneur duquel on tente de s'échapper : la phrase essaie de monter, ce qu'on peut interpréter comme la projection métaphorique, à l'écoute de la musique, du schème de l'individu qui tente de sortir d'un « conteneur ». Pendant les trois premières mesures, on fait des essais répétés, et cela n'aboutit pas vraiment, puisque les hauteurs mélodiques restent les mêmes. Pourtant, « ça » se déplace, puisqu'on passe sur la dominante à la deuxième mesure, pour revenir ensuite à la tonique : quelque chose s'altère donc à travers notre répétition, même si cela ne se solde pas par une différence mélodique ou de nuance. La phrase ne fait pas au début le *crescendo* que nous serions tentés de réaliser pour soutenir « l'effort » de « monter » dans les aigus. Or, c'est justement l'absence de *crescendo* qui permet de « garder » l'énergie en réserve, comme de l'énergie

<sup>78</sup> LE BOZEC Anne. Cours au CNSMD, 2021



« potentielle » prête à se déployer, et qui s'accumule de façon sous-jacente. Au bout de trois essais (trois mesures), la phrase finit par « monter » d'un ton, puis elle essaie de redescendre dans la carrure suivante, en s'y reprenant à nouveau à trois fois, donc avec des difficultés – à moins qu'il s'agisse d'un « jeu » avec la gravité en conséquence duquel on s'amuse à rester en suspension avant de redescendre. Finalement, on reprend la même phrase qu'au début avec les essais pour « monter », puis les essais s'accélèrent, comme si l'on était poussé par le sentiment d'une brèche dans le conteneur ; enfin, la phrase parvient à s'échapper puis s'apaise. Anne Le Bozec insiste sur l'importance de ce schème global pour faire émerger le sens de cette musique. En effet, lorsqu'on parvient à sentir que l'on fait des essais et que ça ne marche pas, jusqu'à ce qu'on finisse par y parvenir, lorsqu'on est éventuellement surpris par ce qui arrive et que l'on « va » ailleurs en conséquence, alors le mouvement semble s'inscrire dans un contexte qui le rend nécessaire et qui lui permet de « prendre sens », à petite comme à grande échelle temporelle.

Cette image éclairante est immédiatement compréhensible dans cet exemple à la forme classique. Elle permet de construire le sens de l'action en posant un certain nombre de problèmes et d'outils pratiques à la fois. Par exemple, elle permet de poser la question du temps nécessaire à prendre entre les phrasés, à l'échelle de la mesure ou de la carrure. La référence à l'imaginaire permet alors de développer des repères par rapport auxquels réfléchir à l'impulsion d'action. Par exemple, entre les deux premières mesures, le contact avec l'obstacle m'empêche de continuer immédiatement, donc je dois ménager un temps avant de réessayer. Cependant, les mouvements se succédant, le risque apparaît d'articuler entre eux en « prenant » davantage de temps entre les carrures, sans pour autant sentir la nécessité de passer d'une carrure à l'autre ou d'une mesure à l'autre. Si l'on décide simplement de « prendre » plus de temps, on reste dans la perspective d'un temps quantifié et découpé, qui ne permet pas de faire l'expérience des liens, et ce, même si l'on connaît une référence imaginaire qui nous permettrait de faire des liens. Dans ce cas, on ajoute un temps de « respiration » entre les gestes, sans que l'on ne soit « décidé » à agir grâce à l'imaginaire, et sans que le geste ne semble vivant. On peut alors avoir l'impression que le temps nous file entre les doigts, qu'il est informe et que l'on ne se repère pas à l'intérieur, sans l'habiter. Dans cet exemple, mon travail personnel m'a amenée à traverser plusieurs étapes que je détaillerai progressivement dans ce travail. Passons à un exemple du répertoire contemporain.

Dans *Au cœur de l'oblique* (cf. fig.1), ce schème de « sortie de conteneur » me semble essentiel pour structurer les différentes phrases « d'emballlement » progressif. On peut catégoriser cinq phrases dont la dernière aboutit sur la première mesure de la deuxième page, en un mode de jeu différent. Cependant, ce type d'écriture montre bien le problème du schématisme de ce type d'image qui a tendance à remplacer la succession des gestes instrumentaux par une succession de geste extra-instrumentaux sans forcément donner de clés pour faire l'expérience de ces schèmes. En particulier, l'homogénéité de l'écriture de clusters ne permet pas de se raccrocher à des différences immédiatement audibles entre les différents « essais de sortie de conteneur ». En effet, en raison du type de mode de jeu (cluster), les différences de rythmes et de nuances, certes échelonnées, sont moins audibles, par rapport aux mêmes différences jouées au clavier et dans le système tonal. Ainsi, chaque « essai de sortie du conteneur » a pu paraître objectivement quasiment identique. Or, la possibilité de « s'évader » à l'issue de la première page implique que chaque « essai » ait été perçu différemment et qu'une

progression a émergé. En réalité, dans le Prélude de Chopin, le problème apparaît aussi dans la première carrure. En effet, lorsqu'on répète quelque chose quatre fois et que l'on parvient à évoluer enfin la quatrième fois en fonction de l'objectif, cela signifie que le tâtonnement, infructueux en ce qui concerne son résultat les trois premières fois, s'est cependant révélé efficace et qu'à chaque mesure, il a structuré l'expérience et la motivation à recommencer. À la fin de chaque mesure de Chopin ou de fragment de Parra, même si la résonance en termes de quantité n'est pas très différente du précédent fragment et que l'oscillation harmonique ou sonore ne permet pas de grands changements audibles, on a pourtant dû sentir que ce que l'on venait de faire était insuffisant, aboutissant à une nécessité à le refaire, toujours dans le même but, mais de façon différente. Ces essais différents ont fini par permettre de « sortir du conteneur » ou de faire « monter la phrase ». C'est donc pendant « l'intervalle entre », au moment où l'on « touche la surface du conteneur » que l'on peut sentir les différences et les liens en décidant de l'action à venir. La nature de la différence à construire n'est pas forcément en jeu, le « quoi », mais plutôt le « comment », et donc l'éprouvé de la répétition. De la même façon, au début de la *Sonate* op.54 de Beethoven, la répétition du même motif implique une différence d'éprouvé, de qualité, comme lorsqu'on répète quelque chose en s'adressant à quelqu'un, avant la surprise du troisième fragment qui est varié. Or, la nature de la différence de qualité entre les gestes et la façon de la faire émerger, comme dans le cas de la « levée », n'est pas directement applicable en se servant de ce type d'imaginaire.

Un autre exemple chez Stroppa semble comparable à l'imaginaire utilisé dans ce *Prélude* de Chopin, faisant émerger la problématique de l'appropriation de l'imaginaire et celle de la nature de la tension et de l'appui. Dans *Tangata Manu*, tout tourne autour du mythe de l'oiseau, des métaphores du vol et toutes les significations qui s'y rapportent, depuis le vol de l'Homme-oiseau, qui fait partie du rituel de l'Île de Pâques, jusqu'à « l'envol de la résonance<sup>79</sup> », mais aussi de « l'envol au-dessus de l'écriture de Berio » dans le « passage Berio<sup>80</sup> » en hommage à qui la pièce est écrite, puis l'envol sur l'écriture de l'interprète, dans le passage semi-improvisé.

Intéressons-nous à l'envol de l'oiseau, dans ce passage où des accords très forts sont reliés par des grappes de triples croches dont la quantité varie assez subtilement : le tempo est très rapide et les déplacements assez difficiles. Le nombre de triples oscille entre des valeurs très proches, ce qui donne assez facilement une impression de régularité à la fréquence des accords. Lorsqu'on prend appui sur le clavier, lorsque l'impact est structurant, comme lorsqu'on travaille ce passage très virtuose, les accords agissent alors comme un repère auquel on s'accroche, et cet appui structurant est associé à une régularité de la pulsation. On se demande la motivation de cette irrégularité écrite, qui semble très difficile de respecter exactement. Pourtant, lorsqu'on parvient à jouer les valeurs indiquées, cela donne l'impression que les accords arrivent de façon « aléatoire », ce qui leur donne un résultat expressif complètement différent.

---

<sup>79</sup> STROPPIA Marco. Note de séance de travail, annexe II

<sup>80</sup> Notice de *Tangata Manu*, cf. annexe III

Fig.18 STROPPA *Tangata Manu* mesures 85-92

Au sujet de ce passage, Stroppa évoque la métaphore de l’oiseau enfermé dans la cage et qui essaie d’en sortir (tout en précisant qu’il est absolument inutile de connaître cette inspiration éloignée pour jouer ce passage<sup>81</sup>) : les triples butent contre les accords, comme si l’oiseau se cognait contre la cage, avant de pouvoir s’échapper. Cet imaginaire permet d’expliquer le timing aléatoire, car le mouvement de l’oiseau nécessite une irrégularité dans les chocs, ce qui explique que le nombre de triples soit très inégal. Les accords ne peuvent alors plus être sentis comme des appuis structurant mais devraient plutôt être vécus comme des chocs surprénants, nous faisant dévier de notre trajectoire et changeant l’orientation de nos triples sans qu’on puisse l’anticiper. Tout un programme ! Cette imaginaire permet de concevoir l’organisation temporelle de l’extrait, et en cela, il m’a beaucoup éclairée. Cependant, il constitue, comme dans le cas de Chopin, un objectif à atteindre, et non pas une « intention d’action » qui permettrait d’organiser son geste. Ainsi, il ne permet pas en lui-même d’échapper à la tendance à jouer chaque accord de façon régulière. Or, les différences de quantités de triples croches étant assez subtiles, on ne réalise pas si facilement les irrégularités entre les accords qui permettraient de montrer l’aléatoire, et, si l’on tente d’être guidé par son imaginaire de l’oiseau, il n’est pas aisé de sentir les différences entre chaque essai de l’oiseau qui pourraient inspirer le pianiste à jouer plus ou moins tôt ou tard les accords. La régularité des impacts pourrait alors induire une expérience qui déroulerait une suite de « maintenant » non reliés : à chaque fois, l’oiseau réessaie de sortir, mais rien ne s’altère, rien de s’accumule qui permettrait de sentir la continuité de l’expérience. En conséquence, l’échappée finale de l’oiseau n’apparaît pas comme un point d’arrivée. De façon très concrète, l’imaginaire ne change pas forcément le besoin d’appui du pianiste, qui continue alors à s’appuyer de façon régulière sur les accords, annihilant l’impression d’aléatoire. Ce passage révèle là encore l’importance de l’impulsion d’énergie qui

<sup>81</sup> STROPPA Marco. Notes de séance de travail, cf. annexe II

correspondrait ici au vol de l'oiseau et qui se passe entre les impacts.

Pour que le mouvement de chaque accord soit provoqué par cet imaginaire de l'oiseau qui se heurte à la cage, il faudrait que le geste soit rendu nécessaire par l'imagination du trajet de l'oiseau contre la cage, il faudrait qu'on puisse incorporer non seulement le mouvement de l'oiseau, mais aussi sentir les impacts avec la cage, et sa réaction par rapport à ces impacts. Il faudrait aussi élaborer une stratégie pour pouvoir la sentir au piano et l'associer au texte musical, pouvoir être surpris soi-même par l'impact de l'accord, comme dans cette situation imaginaire où la surprise du contact avec la cage déclenche le vol de l'oiseau, et fait donc émerger les gestes suivants. Même en se référant à cet imaginaire, même en ayant l'impression de le comprendre, il semble donc nécessaire d'élaborer une stratégie et une exploration qui permettraient de transposer cet imaginaire au piano. Dans ce cas où l'imaginaire n'est pas vécu, ni analysé, ni interprété, l'imaginaire de l'oiseau et de la cage se substitue alors simplement à la forme évidente du texte musical, ne permettant aucune signification particulière. L'imaginaire seul ne suffit pas à produire ce geste aléatoire : sans clés perceptives et éprouvés permettant de rencontrer la dynamique de l'imaginaire, on a tendance à se focaliser sur l'action et sur le geste à accomplir.

### **1.2.3 Les intentions de l'individu expressif : la recherche du « fil de soi »**

#### **1.2.3.1 L'absolu sonore**

Le problème de l'appui, mis en évidence dans l'exemple précédent, est révélé également par l'usage des métaphores de timbre se rapportant à la substance, mais aussi par les métaphores liées à la vocalité. Prenons l'exemple de Chopin dont la recherche de la qualité vocale et de *legato* au piano est au cœur de l'œuvre et des préoccupations pianistiques, constituant un enjeu et une difficulté majeurs. En effet, créer une phrase continue au piano est une sorte de paradoxe : on cherche à construire une grande ligne et à gommer les attaques entre les notes, à imiter la vocalité, alors qu'il est impossible de connecter deux sons physiquement, étant donné la facture même de l'instrument. Les notes sont tenues, *legato*, connectées par l'action du doigt qui appuie : or les sons ne peuvent pas être réellement liés. Le *legato* est alors une illusion que l'on cherche à produire. Par exemple, dans le *Prélude op.45* (fig.19), les phrases sont très longues, évidemment inspirées par la vocalité. On reconnaît un antécédent mesures 6-7 et un conséquent mesures 8-9, séparés par des silences. À une plus grande échelle temporelle de quatre mesures, la même phrase est répétée en étant transposée. À plusieurs échelles temporelles, la phrase s'étire dans le temps et par-delà les silences la fragmentant, rendant difficile l'écoute de la continuité mélodique.

De plus, les résonances mélodiques sont très longues et soutenues par une main gauche assez fournie qui se déploie à travers plusieurs registres, lui donnant un rôle mélodique qui peut « faire concurrence » à celui de la main droite. Dans ce contexte, les résonances de la main droite semblent s'éteindre assez vite, rendant plus complexe la construction de la continuité mélodique. Par exemple, le *ré* dièse appoggiature mesure 7 se résout sur un *do* dièse, qui devrait donc être connecté au son du *ré* dièse par une continuité perceptive, et être joué moins fort que le *ré* dièse, selon la tradition d'interprétation de « l'appoggiature-résolution ». Cette continuité

est très difficile à établir en raison de la faible résonance du *ré* dièse et de l'écriture assez sonore de la main gauche. Traditionnellement, on cherche donc à solutionner ce problème par un déséquilibre sonore : on timbre beaucoup la main droite et beaucoup moins la main gauche, en cherchant un « son vocal ». Cette façon de timbrer davantage dans la recherche du « son vocal » est un processus à questionner. En effet, si l'on « imagine » l'aspect vocal en timbrant davantage la main droite par un appui renouvelé sur chaque note et par la recherche d'un son que l'on peut qualifier en lui-même de « vocal », on se heurte à un certain nombre de problèmes.

The image shows a page of a musical score for Chopin's Prélude op. 45, starting at measure 25. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked 'Sostenuto'. The right hand (RH) has a melodic line with slurs and dynamics like 'p' and 'sempre legato'. The left hand (LH) has a rhythmic accompaniment with chords and slurs. Fingerings and articulation marks like 'Tad.' and '\*' are present throughout the passage.

Fig.19 CHOPIN *Prélude* op.45

Tout d'abord, comme nous l'avons évoqué en première partie, les plans sonores sont une donnée relative : chercher un absolu, chercher le « bon » geste instrumental absolu pour chaque voix, « le » son, est donc une recherche qui ne semble pas appropriée à la dynamique de l'expérience. Pourtant, on peut avoir tendance à se lancer dans cette recherche, conditionné par la fixité du support écrit et par une représentation réifiant les gestes et les sons comme « résultats du geste ». Denis Pascal<sup>82</sup>, Damien Lehman<sup>83</sup> et Anne Le Bozec<sup>84</sup> pointent les écueils de cette recherche d'absolu, notamment de celle du « son pour le son » qui empêche de modeler les relations entre les sons et de s'adapter, dans l'instant de l'écoute, au son effectivement perçu.

<sup>82</sup> PASCAL Denis. Entretien, cf. annexe I

<sup>83</sup> LEHMAN Damien. Entretien, cf. annexe I

<sup>84</sup> LE BOZEC Anne. Entretien, cf. annexe I

Ils témoignent de la nécessité de sortir de l'idéal de « l'absolu sonore » et du « beau son ». Ainsi, Anne Le Bozec insiste sur l'aspect discursif des liens entre les sons. Florent Boffard explique à propos de *Tangata Manu* être totalement guidé par son imaginaire qui modèle sa perception dans sa « saisie » du son. Denis Pascal explique que « chercher le son pour le son, cela n'a pas de sens » et amène à une « sidération » ; à l'inverse, il développe l'idée du « rêve » qui nourrit la perception et permet de modeler son jeu, comme un processus de « fascination » :

La difficulté au piano, c'est d'écouter le son pour le son, et donc petit à petit, d'imaginer que le son pour le son, la matière elle-même (si tant est qu'on puisse la percevoir) nous dit quelque chose d'important. Alors que ce qui est important, c'est plutôt le mélange des hauteurs, ce qu'on en fait, et le discours musical. Donc, considérer que le son n'est pas une fin mais le résultat d'une démarche musicale me semble parfois moins dangereux, sinon il y a la sidération. [...] Pour moi la fascination c'est autre chose, c'est de comprendre qu'il y a des secrets dans les mélanges entre les parfums. [...] Il y a une fascination dans la manière de faire sonner l'instrument, c'est-à-dire que tu peux avoir des gens qui se mettent au piano et tu n'entends pas trop que le piano est faux, et d'autres, tu entends que le piano est totalement faux ; donc par des micro-gestes et micro-perceptions qui dépassent les personnes, ils font sonner quelque chose, ils font sonner un rêve. Mais si ce rêve n'existe pas et que tu te vides, que tu es simplement inactif, tu cherches un son pour le son, tu es perdu<sup>85</sup>.

La recherche du « beau son » ne place donc pas nécessairement l'individu dans une dynamique processuelle, dans une façon de s'adapter et de jouer en fonction du son réel du piano. De plus, le piano et l'acoustique, de même que l'état général du pianiste, changent en fonction des concerts, du lieu de travail : il perçoit donc à chaque fois différemment ce qu'on joue. Paradoxalement, ce serait alors le « rêve » qui permettrait de s'adapter à la réalité sonore, et que nous développerons dans les prochains chapitres.

### 1.2.3.2 Faire sortir quelque chose de soi pour exprimer

Les problèmes que constituent la recherche d'appui et d'absolu sonore se révèlent aussi à travers l'usage des imaginaires de textures qui visent à définir le timbre au niveau de la microstructure. L'imaginaire des substances sonores est infiniment riche dans le langage courant des musiciens qui se servent de ces métaphores pour orienter leur geste et modeler le timbre en se référant en particulier au visuel et au tactile. Les adjectifs les plus courants pour définir la substance sonore sont : « dur », « soyeux », « rond », « perlé », « sec », « cassant<sup>86</sup> ». Ces métaphores rejoignent celles utilisées pour définir le son comme un « objet sonore » avec des caractéristiques de grain, par exemple en sonologie auditive<sup>87</sup>. Les caractéristiques de l'objet révèlent ce que l'on ressent à son contact, mettant là encore en jeu une relation à l'environnement.

Ces expressions impliquent une expérience sensible. Pourtant, si l'on ne sait pas s'en emparer, comme dans les imaginaires de figures et de formes musicales, elles risquent de figer un « objet » : l'imaginaire du son « perlé », « rond », « soyeux », peut inviter à chercher un « absolu » sonore qui serait identifié en fonction de différents attributs. Le son défini comme

---

<sup>85</sup> PASCAL Denis. *Op.cit.*

<sup>86</sup> BERNAYS Michel, TRAUBE Caroline. *Verbal expression of piano timbre : Multidimensional semantic space of adjectival descriptors*. Actes du congrès International Symposium on Performance Science, août 2011. Ed. par Aaron Williamson, Darryl Edwards, Lee Bartel, European Association of Conservatoires (AEC).

<sup>87</sup> THORESEN Lasse. *Emergent musical forms : Aural explorations*. University of Western Ontario, 2015. Cf. The Aural Sonology Project : <https://www.auralsonology.com/>

« rond » ou « dur » semble inciter à entendre chaque son séparément et à le construire comme « en lui-même rond », comme lorsqu'on essaie de jouer « égal » en fonction de l'injonction traditionnelle. Or « soyeux » s'apparente plutôt à une matière : est-ce qu'un son unique est « soyeux » ? Comment fait-on l'expérience de ces qualités sonores ? À quel niveau modèle-t-on les différences de qualité de son ?

Le problème de la recherche d'absolu sonore est associé à celui de la focalisation sur l'acte moteur : le « bon geste » produirait le « bon son », dans la perspective où le son est considéré et vécu comme le résultat du geste. L'attention est alors portée sur la réalisation de ce geste qui est contrôlé par le « mental ». Cela peut se manifester par une suprématie du visible (notamment du geste visible) à travers le geste que l'on « regarde de l'extérieur ». Dans cette conception du corps et de la relation à l'environnement, on bouge pour produire un objet, à travers une relation de cause à effet qui implique à la fois un temps linéaire, successif, causal, et un espace « contenant ». Lorsqu'on imagine les substances sonores d'après ce modèle, en se focalisant sur « l'acte moteur », il est bien difficile d'en faire l'expérience. En effet, cette représentation résonne avec une conception qui différencie interne et externe et qui considère que l'on crée des représentations internes, « mentales », des choses que l'on perçoit. Les métaphores du son comme texture (rond, perlé, soyeux), tant employées par les musiciens, ont alors tendance à devenir des injonctions renvoyant à une représentation de substances qui seraient situées « en soi-même ». Paradoxalement, le fait de devoir exprimer ces « choses », ces « substances », semblerait alors signifier qu'il faudrait les « sortir hors de soi », les faire volontairement « sortir » par le geste visible. Pour cela, il faudrait alors appuyer, presser les touches, dégager ce son et cette substance par la pression, par la volonté de faire sortir quelque chose de l'instrument – corps ou piano.

Damien Lehman<sup>88</sup> et Matvey Zheleznyakov évoquent ce problème de conception de la relation du corps au son : lorsque le son est considéré comme le résultat du geste, le corps est « pressé » et séparé du résultat de son geste. Matvey Zheleznyakov évoque le problème auquel il a été confronté à l'aide d'une image qui me semble bien refléter les problèmes qui peuvent émerger de la relation au sonore et au corps : il avait « l'impression d'essorer une éponge avec laquelle il n'y a plus rien à essorer, comme s'il y avait un liquide à faire sortir, qui serait la métaphore du son, ce qui produisait une crispation entre les sons pour « faire conduire »<sup>89</sup> ». De mon côté, on me conseillait de « presser » le clavier, d'exercer une pression, même après l'attaque, comme s'il était utile de presser la touche après-coup. En forçant de cette façon « l'expressivité », on « presse vers l'extérieur », de façon volontaire. Cela me paraît associé à la tendance à se focaliser sur le geste visible, et à considérer que la distinction entre l'intérieur et l'extérieur du corps est une donnée qui précède l'expérience. Or, les imaginaires de substances cherchent à définir une expérience du son, une façon de l'entendre et de le toucher, et non un « objet ». Par exemple, pour produire un son long dans une mélodie à la main droite, qui puisse être continu et surplomber une main gauche qui accompagne, un pianiste peut s'agripper au clavier et à la main droite car il veut mettre sa voix supérieure en relief. Il a alors beaucoup de mal à trouver le geste qui lui paraît juste car il cherche la quantité d'appui à mettre au niveau de chaque main, au bout des doigts, comme s'il fallait presser quelque chose qui

---

<sup>88</sup> LEHMAN Damien. Entretien, annexe I

<sup>89</sup> ZHELEZNYAKOV Matvey. Entretien, cf. annexe I

donnerait le « jus », c'est-à-dire le son. Il entend alors chaque note séparément et cherche à « conduire entre », pour tenir les sons, en s'appuyant encore plus. Cette façon de phraser aboutit à la crispation et à la discontinuité.

### 1.2.3.3 Chercher le « fil de soi »

La recherche du « beau son absolu » est accompagnée d'une recherche du ressenti de la continuité de soi-même, tout au long du geste, que j'appellerai un « fil de soi ». En effet, l'expérience du pianiste qui enchaîne des gestes sans pouvoir les relier entre eux est chaotique : il est absent à son geste. Il peut tenter de s'accrocher à certains éléments musicaux de focale temporelle « moyenne », sans toutefois parvenir à les relier entre eux, et en conséquence sans entendre la continuité et l'unité des plus grandes phrases et sans distinguer des éléments musicaux et des détails de toute petite échelle.

Ce problème de manque de cohérence dans l'expérience se confronte à l'exigence de « l'expressivité ». Être expressif, dans la perspective de la recherche d'un absolu sonore, c'est d'abord faire sortir quelque chose de soi, et tenter de trouver le « bon » geste pour le « bon » son. Pour être expressif, on considère dans la pratique musicale qu'il faut aussi « avoir des intentions », comme on le dit communément, ce qui correspond intuitivement à la volonté de communiquer « quelque chose ». D'une manière générale, les imaginaires incitent à sentir une « intention » caractéristique d'un individu qui se produirait en contact avec un environnement et générerait une articulation musicale. Ainsi, la continuité de l'expérience à laquelle les schèmes-images font référence est donnée par la permanence du sujet qui la vit : le sujet qui parcourt le chemin, qui tente de sortir du conteneur, etc. Musicalement, il s'agirait alors non seulement de faire sortir quelque chose de soi à communiquer, mais aussi de se sentir sujet de son action pour se mettre en relation avec autrui. Or, le sujet qui n'éprouve pas le sens de son action (ressentie comme chaotique) la vit de façon davantage subie qu'expressive. En particulier, au cours de cette action chaotique, rien ne semble avoir de permanence : il ne se sent pas « auteur » de ses gestes et ne peut donc développer des intentions.

Pour sentir l'articulation musicale générée par l'intention, il faudrait donc non seulement se sentir agent du geste, mais aussi se sentir à la fois l'individu et l'environnement. Par exemple, si l'on analyse les phrases sur le modèle du discours verbal, on relève des liens entre elles, qui se rapportent tous à des intentions différentes d'un même individu par rapport à son environnement. Ainsi, dans le *Prélude op.45* de Chopin (cf. fig.19), l'individu répète une phrase en la transposant et répète le conséquent afin de le « mener plus loin ». La répétition débouche donc sur un étirement de la phrase et sur le « repoussement de la limite » qui se manifeste par une modulation mesure 19. De même, dans la première page d'*Au cœur de l'oblique* ou dans le *Premier Prélude* de Chopin, l'individu tente de sortir d'un conteneur mais se heurte à la résistance de l'environnement. Or, si importants soient-ils pour l'analyse et pour amorcer la recherche du vivant du geste, néanmoins les schèmes-images ne nous renseignent pas sur la façon dont on peut se sentir sujet de l'expérience ni sentir ce contact avec l'environnement. La façon dont l'interprète construit son expérience de la continuité est alors laissée au hasard : le pianiste percevra peut-être instinctivement les éléments qu'il a distingués en fonction de leurs liens (répétition, changement, essai de sortie d'un conteneur, geste orienté



vers un but associé à telle note, geste comparable à un *glissando* ou effort vocal, etc.), comme des éléments reliés entre eux et créant une plus grande forme. Cependant, la velléité de chercher une cohérence dans cette action chaotique, où rien ne semble avoir de permanence, se manifeste assez souvent par une lutte contre ce chaos : le sujet tente de se sentir lui-même en relation à un environnement, en cherchant un élément permanent malgré les déplacements perpétuels de ses gestes. Or, pour l'interprète qui découpe ses actions en fonction « d'objets » musicaux, l'individu qu'il cherche à incarner est conçu comme un sujet qui dirige son corps et qui fait sortir des choses de lui pour que les autres le perçoivent : il n'est pas un sujet qui s'éprouve et qui éprouve autrui. Pour lui, la permanence du geste vient alors de l'identité fixe de l'individu et de la « chose » qu'il exprime. En conséquence, la permanence de son geste peut se créer tant bien que mal via deux écueils que nous allons développer. D'une part, la fixité d'une zone du corps peut être utilisée pour essayer de sentir qu'on est « soi-même » d'un bout à l'autre du geste. D'autre part, une volonté d'expression *sur* le corps peut pousser à montrer ses intentions par des gestes qui s'ajoutent à ceux strictement nécessaires à la production sonore des éléments successifs, sans pour autant apporter la continuité recherchée.

#### 1.2.3.4 Le point fixe par rapport auquel bouger

Dans le dernier exemple de la phrase du *Prélude op.45* de Chopin (fig.19), l'organisation d'une succession de points d'appui pour timbrer la main droite peut engendrer une certaine segmentation et une fixité. En effet, il est difficile d'entendre une « grande phrase vocale » alors que l'intention du geste consiste à prendre appui sur chaque note de la mélodie. Pour chercher à concevoir ce qui se passe « entre » et qui pourrait assurer la continuité, certains pianistes (notamment étudiants) cherchent alors à « conduire » en bougeant leur bras de façon plus ample et en imaginant « l'effort » vocal, la « tension interne ». Ceci peut amener à continuer à presser le bout du doigt sur la touche alors même que le son est déjà produit, en mobilisant les muscles agonistes et antagonistes simultanément. Chaque impact est alors associé à une prise d'appui volontaire au niveau des doigts, qui peut être maintenue pour « lier », pour « conduire » l'énergie. Cette pratique est encouragée par les injonctions au « beau son » et à « faire sortir quelque chose de soi » vues au paragraphe précédent. Elle peut éventuellement créer une continuité dans le ressenti, en permettant notamment de « se sentir soi-même » entre les impacts, même si cela provoque la douleur, ou du moins l'inconfort. Cependant dans l'expérience, ce type de « fil de soi » n'aboutit pas à la continuité signifiante recherchée, sonore et perceptive. En revanche, il peut soutenir une mauvaise utilisation du corps. J'introduis ici ces problématiques avant d'apporter une analyse plus détaillée et des pistes de solutions dans les prochains chapitres.

Parmi les étudiants ou les professionnels chez lesquels des problèmes musculosquelettiques se manifestent, on observe assez souvent des pianistes qui fixent certaines parties du corps. Ainsi, le praticien Alexander et pianiste Thomas Mark remarque que les pianistes ne sont souvent pas attentifs aux zones au-dessus du coude, ou par-delà l'épaule. Ils peuvent alors « se couper » perceptivement d'elles, ce qui les empêche d'être attentifs à la façon dont ils bougent et ce qui les fixe, en engendrant des tensions<sup>90</sup>. Par ailleurs, cette fixation peut

---

<sup>90</sup> MARK Thomas. *What every pianist needs to know about the body*. Chicago : GIA Publications, Inc., 2003, p.7

rejoindre la recherche de ressenti d'une permanence et de sentiment de soi. En effet, le musicien sent qu'il a besoin de sentir quelque chose qui le propulse et cherche à prendre appui quelque part. La fixation d'une zone, par exemple la fixation de l'épaule<sup>91</sup>, plus ou moins consciente, peut servir de béquille à un geste complexe, à la place de la sensation sécurisante recherchée. Ces habitudes se fixent elles-mêmes, quand elles ont répondu à un besoin de protection, d'appui et de sentiment de soi-même, sans toutefois faciliter l'expressivité.

Le milieu musical prend de plus en plus en compte les problématiques d'ordre physique du musicien, mais y répond très souvent par des méthodes elles-mêmes très mécanistes. Les approches kinésithérapiques, souvent convoquées pour solutionner les problèmes musculosquelettiques m'apparaissent souvent comme insuffisantes dans le cadre d'une pratique artistique. En particulier, elles encouragent souvent un modèle de corps avec des points « stables » ou « fixes ». Un « point fixe » central, stable, est considéré comme nécessaire, de façon que d'autres parties du corps bougent par rapport à lui. Par exemple, la kinésithérapeute Marie-Christine Mathieu, spécialisée dans la thérapie pour les musiciens, explique dans un livre très complet<sup>92</sup> la différence fondamentale entre les muscles phasiques et les muscles posturaux. En effet, très souvent, cette organisation n'est pas claire pour les pianistes. Les muscles posturaux servent à maintenir le corps en équilibre : ils jouent un rôle fonctionnel et sont situés dans les couches les plus profondes du corps, tandis que les muscles phasiques sont les muscles forts qui nous servent par exemple à porter des charges lourdes. Certaines recherches musicologiques mettent également en évidence l'importance de la mobilisation des zones proximales du corps au piano<sup>93</sup>. Cependant, elles la mesurent à l'aune du développement de la capacité à jouer fort et vite, et donc dans une perspective de développement de la virtuosité quantifiable, qui ne nécessite pas une exploration de l'expérience du musicien mais permet au chercheur une étude « objective ». Pour aller plus loin dans l'approfondissement de l'expérience, au cours de cette recherche, on développera des approches qui montrent que les zones proximales du corps sont essentielles pour faire l'expérience de soi en relation au monde, et non seulement pour « augmenter » ses performances. La chercheuse en danse Christine Roquet donne cette définition de la distinction entre les muscles phasiques et toniques, mais aussi de leur interaction :

Dans le fonctionnement de la musculature striée squelettique, en jeu dans les mouvements du corps humain, on peut distinguer deux systèmes différents en interaction. Une musculature dite « phasique » concerne les muscles dits « blancs » ; nourris par les sucres et les graisses, ils travaillent rapidement et par phase, de manière discontinue. Ils obéissent à un contrôle volontaire et sont situés plutôt à l'avant du corps. Une musculature dite « tonique » concerne les muscles dits « rouges » ; nourris davantage par l'apport d'oxygène, ils travaillent de façon continue. Situés plutôt à l'arrière du corps, la musculature tonique réagit directement à la force de gravitation qui s'exerce sur le corps humain et contrôle de façon

---

<sup>91</sup> La fixation de l'épaule est évoquée en particulier par Thomas Mark et Matvey Zheleznyakov, cf. annexe I

<sup>92</sup> MATHIEU Marie-Christine. *Gestes et postures du musicien. Réconcilier le corps et l'instrument*. Éditions Format, 2013

<sup>93</sup> VERDUGO Felipe, PELLETIER Justine, TRAUBE Caroline, BEGON Mickael. *Utilization of proximal body segments in different types of piano keystrokes producing loud tones*. July 2019. Conference: International congress on sound and vibration (ICSV), Montreal. Caroline Traube's Lab - Laboratoire de recherche sur le geste musicien.

FURUYA Shinichi, ALTENMULLER Eckart. *Flexibility of movement organization in piano performance*, *Frontiers in Human Neuroscience*, n°7, 1662-5161, 2013 DOI=10.3389/fnhum.2013.00173.

FURUYA Shinichi, KINOSHITA Hiroshi. *Roles of proximal-to-distal sequential organization of the upper limb segments in striking the keys by expert pianists*. *Neurosci Lett*. 2007;421(3):264-269. doi:10.1016/j.neulet.2007.05.051

involontaire notre posture. Les fibres de ces muscles sont moins élastiques mais elles sont saturées de cerveaux miniatures, les fuseaux neuromusculaires<sup>94</sup>.

Marie-Christine Mathieu explique que si les muscles posturaux (ou toniques) ne travaillent pas, les muscles phasiques sont obligés de compenser, ce qui crée des crispations et des douleurs. Elle base son livre sur la relation entre ces deux types de muscles, phasiques et posturaux, en évoquant l'importance de ces derniers comme des « points fixes<sup>95</sup> » très endurants et peu dévoreurs d'énergie sur lesquels les muscles phasiques, qui ont besoin de se reposer souvent, peuvent s'appuyer. Si cette distinction est cruciale, il est toutefois simpliste de les séparer les « points fixes » et les « membres en mouvement » dans le fonctionnement du corps. En effet, d'une part, il s'agit d'une synergie qui se développe à travers des chaînes musculo-articulaires qui sous-tendent toute notre organisation posturale. Ainsi, Roquet parle « d'organisation tonique-phasique » :

En réalité, lorsque nous parlons de « muscles toniques » ou de « muscles phasiques », nous usons d'une commodité de langage puisqu'il s'agit d'un pourcentage de fibres dans les muscles qui eux-mêmes travaillent en synergie. [...] On peut sans mal imaginer que l'organisation tonique-phasique du corps d'un acrobate, dont l'entraînement quotidien imposerait qu'il se déplaçât principalement en appui sur les mains, serait bien différente de la nôtre. Si je porte souvent des charges à bout de bras, le muscle biceps peut voir se densifier ses fibres toniques ; [...] une flexion résiduelle pourra entraîner alors une difficulté pour allonger le bras, puisque cette tonicité va freiner celle du muscle qui développe l'avant-bras dans cet allongement (le triceps)<sup>96</sup>.

D'autre part, ce vocabulaire du « point fixe », utilisé probablement à des fins de vulgarisation, témoigne cependant d'un modèle du corps instrumentalisé qui peut être nocif. Par exemple, pour faire un mouvement du bras qui engage les muscles phasiques comme c'est le cas du pianiste habituellement, elle propose, afin de mobiliser les muscles posturaux, de penser des points fixes au niveau de l'épaule, ou au niveau de l'articulation sterno-claviculaire, qui est l'articulation entre le bras et le tronc<sup>97</sup>. Or, des chercheurs en mouvement comme Thomas Mark<sup>98</sup> et Peggy Hackney, danseuse spécialiste de l'analyse du mouvement Laban/Bartenieff, critiquent la tradition thérapeutique de la division entre « point fixe » et « partie qui bouge »<sup>99</sup>. Ils insistent sur l'importance de ne pas considérer les zones proximales ou le tronc comme des « points fixes » et de ne pas « maintenir une partie du corps pour bouger les autres parties contre elle<sup>100</sup> » : « le fait de considérer une partie du corps comme un endroit fixe à partir duquel on peut déplacer une autre partie du corps génère des tensions<sup>101</sup> ». Ces chercheurs insistent sur une conception dynamique du mouvement, qui prend en compte l'organisation du corps entier qui se réajuste en amont de chaque mouvement, même le plus subtil. Pour eux, le « point fixe » correspond à de mauvaises représentations du fonctionnement du corps, qui en réalité est tout le temps en mouvement et en ajustement permanent, ajustement qui est sain et

---

<sup>94</sup> ROQUET Christine. *Vu du geste*. Pantin : Centre National de la Danse, 2019, p.57.

<sup>95</sup> MATHIEU Marie-Christine. *Op.cit.* Editions Format, 2013

<sup>96</sup> ROQUET, Christine. *Op.cit.*, p.57.

<sup>97</sup> Cf. cette thèse 5.3.4.2.6

<sup>98</sup> MARK Thomas. *Op.cit.*, p.68

<sup>99</sup> HACKNEY Peggy. *Making Connections Total Body Integration Through Bartenieff Fundamentals*. New-York : Routledge, 2002, p.16 : « stressing working the connection between body parts rather than emphasize holding one part and moving the others against it (as it is frequently done in traditional physical therapy exercises). »

<sup>100</sup> Ibid.

<sup>101</sup> MARK Thomas. *Op.cit.*, p.68 « Thinking of one part of the body as a fixed place from which to move another part of the body generates tension ».

expressif. Ces mauvaises représentations, dans la perspective du « bodymapping<sup>102</sup>», aboutissent à une mauvaise utilisation du corps en mouvement.

Thomas Mark met l'accent sur les différents risques de « point fixes » et d'appuis peu fonctionnels dans le jeu pianistique issus de mauvaises représentations du corps. Ainsi, il observe que les pianistes sont peu attentifs au haut de leur corps (et encore moins au bas de leur corps), collant leurs clavicules et leurs omoplates dans une position fixe, jusqu'à ce que la douleur retienne leur attention<sup>103</sup>. Ce « point fixe » est assez souvent l'épaule évoquée plus haut, apparaissant parfois comme un point immobile et rassurant, point de référence sur lequel s'appuyer. Elle est parfois relevée de façon crispée, ou au contraire descendue de façon excessive pour donner suite aux demandes des enseignants de ne pas relever l'épaule<sup>104</sup>. Le point fixe peut correspondre aussi au dos totalement immobile (le dos « droit »), et à l'articulation coxo-fémorale, entre les jambes et le bassin, très souvent bloquée et exclue du champ de l'attention. Sans interroger davantage la façon dont on se meut, ce blocage du dos et de l'articulation avec les jambes entraîne le pianiste à plier très souvent au niveau de la taille pour aller d'un registre à l'autre. Or, la taille n'est pas une articulation et cette mauvaise représentation désorganise le corps, ce qu'explique Thomas Mark<sup>105</sup>. Le pianiste qui cherche la « grande phrase » avec le « grand geste du buste » global en pliant à la taille laisse une impression de chaos s'installer entre les gestes : le fonctionnel est alors associé à l'expressif. Mark dénonce aussi les mouvements de la tête bloquée au cou, ressentie comme si elle ne pouvait pas s'articuler au niveau du haut de la colonne vertébrale<sup>106</sup>. D'une manière générale, la recherche d'appui renvoie à l'idée très discutée de « poids du bras » que critique aussi Denis Pascal qui explique l'importance de ne pas chercher à « faire un levier », comme si on allait « faire une pompe ou du gainage sur le piano, parce que la main ne peut pas supporter indéfiniment une telle transmission d'énergie<sup>107</sup>. » Thomas Mark explique que l'organisation respectueuse du fonctionnement du corps aboutit à une sensation de bras « suspendu », et en aucun cas à une sensation de « poids du bras<sup>108</sup> ». Dans la conception traditionnelle du pianiste, rester immobile apparaît ainsi comme la « bonne posture » à avoir - mais pas trop, car il s'agit de rester expressif. Ici encore, le primat du visuel empêche d'évaluer d'autres modalités perceptives et de questionner à quel niveau on est « expressif ». Au contraire, Mark insiste sur l'importance de considérer les articulations, par exemple la rotation huméro-scapulaire (au niveau de l'omoplate), comme des zones très sensibles auxquelles nous devons être particulièrement attentifs pour leur permettre de se moduler en permanence dans l'anticipation du geste dynamique, et non pour en faire des points « stables » ou « fixes. Au contraire, une représentation de la fixité des différents points nous engage à ne pas percevoir les articulations,

---

<sup>102</sup> La « carte corporelle » d'une personne est sa perception, sa compréhension et son expérience de la forme, de la taille de son corps, du fonctionnement de ses articulations et de la façon dont elles bougent. Elle combine la conscience kinesthésique et la proprioception (la capacité à sentir son corps dans l'espace). Héritée de la technique Alexander, le « body mapping » est la méthode fondée par William Conable et développée par Barbara Conable pour corriger consciemment un schéma corporel défectueux afin de retrouver un mouvement sain et aisé tout en faisant de la musique. L'objectif du body mapping est de guider les musiciens à travers le processus de remappage s'ils ont déjà des croyances erronées sur leur corps en mouvement.

<sup>103</sup> MARK Thomas. *Op.cit.*, p.7

<sup>104</sup> Ibid., p.73

<sup>105</sup> Ibid., p.24

<sup>106</sup> Cf. chapitres 5.3.2.5-5.3.2.6 de ce travail

<sup>107</sup> PASCAL Denis. Entretien, cf. annexe I

<sup>108</sup> MARK Thomas. *Op.cit.*, p.25

à ne pas sentir les variations de leur engagement, et finalement à les bloquer, au lieu de les laisser jouer leur rôle dans la synergie du mouvement.

En conséquence, si les exercices kinésithérapiques me paraissent intéressants dans la mesure où ils permettent une considération du corps dans son entier qui manque en général aux pianistes, cependant ils ne me semblent pas suffisamment amener à explorer la dimension expérientielle du geste. Le geste se déroule pour lui-même, divisé entre « ancrage-point fixe » et « partie qui bouge » sans que cette notion d'appui soit questionnée. Cette conception est certainement fructueuse pour le musicien lorsqu'elle fait l'objet d'une exploration entre le praticien et le patient, ce qui lui permet d'être modelée par l'expérience et le tâtonnement. Cependant, elle rencontre des limites, notamment lors du passage à l'écrit. L'approche kinésithérapique peut bien sûr nourrir une réflexion et une recherche sur soi, en apportant une meilleure connaissance du corps et en ouvrant à un questionnement à ce sujet, ce qui est un premier pas très important. Cependant, assez souvent, les suites d'exercices proposés mettent en mouvement les parties bloquées mais sont difficilement applicables à la situation réelle du pianiste qui fait ces mouvements pour modeler le sonore, et non pas « pour eux-mêmes ». Très souvent, les exercices proposés constituent une série de gestes prescrits qui ne font pas nécessairement sens dans l'expérience ; de plus, ils se focalisent sur une seule partie du corps sans porter l'attention du sujet sur la relation aux autres parties, ni sur la qualité du geste, c'est-à-dire sur la façon de le faire. Ces approches se nourrissent souvent d'un modèle du corps du musicien qui bouge de façon « fonctionnelle » en le confortant dans une succession d'actions effectuées par un corps conçu et « vu » comme un instrument dont il s'agirait de se servir de façon saine et efficace.

Au contraire, Mark s'adresse aux pianistes en leur proposant de développer une forme d'attention qui diffère fondamentalement de ce modèle de corps instrumental et qui permette d'englober le corps entier en entraînant le sens kinesthésique au lieu de la focalisation sur la forme visuelle. À l'inverse d'une conception de la « conscience » du pianiste focalisé sur un geste considéré comme un déplacement entre deux points de l'espace visible, il précise que : « C'est la qualité du mouvement, et non son apparence ; c'est la façon dont nous le faisons, et non ce que nous faisons, qui fait la différence entre un jeu libre et expressif et un jeu limité et potentiellement préjudiciable<sup>109</sup>. » Pour commencer, il propose une expérience très simple pour appréhender le sens kinesthésique : en levant chaque main, l'une après l'autre, au-dessus de notre tête, on peut sentir si les deux mains sont dans la même position, même sans regarder ou sans toucher. Il met donc l'accent sur la capacité à sentir le geste et non à guider le mouvement par une volonté centrée sur le visuel, en ouvrant de multiples voies que nous allons explorer dans les prochains chapitres.

Dans la pratique musicale, les exercices mécanistes issus de la kinésithérapie ont également tendance à faire perdurer une coupure entre le « texte musical », porteur de sens, et le corps, instrument au service de ce sens musical. L'objectif serait de contrôler et de perfectionner un corps considéré comme embarrassant et dont il faudrait prendre en compte les caractéristiques fonctionnelles afin de permettre l'ouverture à une expérience spirituelle qui

---

<sup>109</sup> Ibid., p.7. « *It is the quality of movement, not its outward appearance, how we do it, not what we do- that makes the difference between free, expressive playing and limited, potentially injurious playing.* »

serait, elle, contenue dans le texte musical. L'apprentissage de la technique pianistique n'est alors pas considéré sous le prisme du mouvement vivant, mais se situe « hors du vivant ».

En sortant de ces approches mécanistes, les pianistes auteurs de méthodes qui mettent en évidence l'éducation du corps du musicien, comme Thomas Mark<sup>110</sup>, Schmidt-Shlokovskaya<sup>111</sup> ou dans une certaine mesure Margrit Varro<sup>112</sup>, insistent tous sur le fait que l'écoute et l'intention sonore doivent guider le mouvement et que les exercices qu'ils proposent eux-mêmes hors du piano ne sont pas suffisants. Ils encouragent donc à associer l'expressivité et la fonctionnalité : pour eux, le corps « réagirait » à un son imaginé ou à un imaginaire dynamique, il s'organiserait en fonction de « l'intention sonore » du sujet. En effet, dans cette perspective, en délimitant les éléments musicaux et en les associant à des scénarios imaginaires, on aurait les moyens de savoir, par exemple, quand on peut s'orienter vers quelque chose, et quand on prend son élan pour le faire. Cependant, la façon dont l'interprète peut construire un lien entre, d'une part, l'entraînement des mouvements, et d'autre part, la façon d'écouter et de développer une « intention sonore », n'est pas précisée dans leurs écrits. Or, l'instinct n'est pas forcément suffisant dans toutes les situations. En effet, d'un côté, dans l'enseignement musical, la construction du corps dans sa relation vivante à l'environnement est si peu abordée et de l'autre côté, les mouvements pianistiques sont si spécifiques, qu'il me semble tout à fait possible que la musique « parle » au sujet, mais que malgré tout, il se trouve démuni, sans pouvoir connecter ce qu'il connaît de l'anatomie avec sa pratique musicale. Malgré la connaissance anatomique et la pratique d'exercices associés, il ne parvient pas à faire l'expérience de la délimitation des éléments et de leur continuité.

Dans le travail traditionnel occidental du mouvement, le manque d'association entre la santé du geste et son expressivité est dénoncé notamment par Hackney, qui incite au contraire à développer les deux aspects du geste, fonctionnel et expressif, dans la même perspective, en cherchant toujours à éprouver la signification du geste dans chaque exercice et chaque exploration en mouvement<sup>113</sup>. Le problème du « point fixe » me paraît alors être simultanément un problème fonctionnel et un problème d'expressivité et de signification. Pour faire l'expérience des schèmes-images et des autres imaginaires, le geste n'existe pas abstraitement : il doit faire émerger un changement dans l'éprouvé. Or, comment sentir que la répétition d'un geste est nécessaire, qu'elle ouvre à quelque chose de différent dans l'expérience, si le geste se déploie pour aller d'un point fixe et retourner à un point fixe ? Comment la « tension » sous-jacente entre les notes, l'énergie, l'impulsion du mouvement qui s'oriente vers un but et qu'on associe à l'expressivité, peuvent-elles devenir perceptibles, si, à travers la conception et le travail du corps, on « stabilise » des zones du corps que l'on se représente fixées et immuables ? Ce détour par certaines problématiques physiques permet d'appréhender la façon dont une conception et un imaginaire d'un corps instrumentalisé peut sous-tendre le jeu du musicien. Le modèle du corps-objet me semble alors responsable des écueils dans l'appropriation des images, faisant correspondre un « absolu sonore » à un geste d'appui forcé ou à un geste défini comme un simple déplacement visible dans l'espace.

---

<sup>110</sup> MARK Thomas. *Op.cit.*

<sup>111</sup> SCHMIDT-SHKLOVSKAYA Anna. *De l'éducation des aptitudes pianistiques*. Leningrad, « Muzyka », 1985

<sup>112</sup> VARRO Margrit. *L'enseignement vivant du piano. Sa méthode et sa psychologie*. Trad. Edith Karinthi. Eme éditions, 1938, 2008

<sup>113</sup> HACKNEY Peggy. Cf. chapitre 5 de cette thèse

### 1.2.3.5 La volonté d'expression : montrer l'intention par l'ajout d'un mouvement

Une autre problématique me semble associée à la volonté d'expression d'un sujet imaginaire qui s'exprime en bougeant ou en parlant : celle de l'interprète qui bouge afin de « montrer » chacune de ses intentions et afin de se sentir *comme* un sujet expressif. En voulant être « expressif », il est alors amené à amplifier le geste d'anticipation du geste instrumental, sans pour autant le sentir comme nécessaire et signifiant.

Deux problèmes émergent de cette manifestation visible de l'intention d'expression, lorsqu'elle est le fruit d'une volonté « sur » le corps. D'une part, le geste d'anticipation casse la phrase, qui se met alors à « gonfler » ou à présenter une discontinuité contraire à l'expérience recherchée de continuité. Par exemple, le buste fait un geste d'anticipation du deuxième fragment à la fin du premier, comme pour respirer avant de parler. Cependant, ce geste semble déséquilibrer et désorganiser le corps, davantage que « produire du sens ». En conséquence, le musicien ne parvient pas à sentir, en jouant, que deux fragments sont reliés.

Reprenons l'exemple du *Prélude op.45* de Chopin (fig.19). La continuité entre l'appoggiature *ré* dièse mesure 7 et sa résolution *do* dièse est complexe à créer car la résonance décroît pendant la durée de *ré* dièse. Pour lutter contre ce phénomène et contre la peur qu'il peut engendrer, on peut être amené à « crisper » volontairement le bras pendant la tenue de la note. Ou bien, on peut être tenté de faire un geste d'anticipation visible avant le *do* dièse qui puisse relier les deux notes visuellement. Selon le même procédé, on peut tenter de connecter la première phrase à la deuxième (qui est une transposition de la première) en anticipant l'articulation de la deuxième par un grand geste de « respiration » avant l'impact du début de la deuxième phrase. Or, cette articulation ne permet pas en elle-même de « se sentir articulé » à travers le jeu des deux phrases. Ces gestes donnent l'impression d'avoir cherché à sentir quelque chose, d'avoir été expressif, d'avoir « chanté », mais n'apportent pas de continuité perceptive entre les notes ou entre les phrases, et génèrent au contraire une expérience discontinue.

Cette problématique, qui se manifeste par une mobilité accrue du corps, semble opposée à celle du « point fixe », mais provient en réalité du même type de conception du corps et de l'expression. Comme le montre Thomas Mark, lorsque le pianiste est excessivement mobile, il bouge souvent « d'un bloc » : il bouge avec tout le buste fixé, ce qui entraîne les bras, les doigts avec son geste. Dans cette situation, les parties du corps ne s'articulent pas et ne sont pas connectées dans le mouvement<sup>114</sup>. Le problème est alors le même qu'avec le point fixe : le sujet articule quelque chose, mais il ne s'articule pas. De plus, dans l'expérience, l'interprète qui ajoute un geste « expressif » ne sent pas « lui-même » pour autant : alors que les imaginaires type « schème-image » l'y encouragent, il ne sent pas qu'il prend la parole et qu'il développe des intentions sur l'environnement. Confondre « un grand geste signifiant » avec un « grand déplacement dans l'espace » mène à faire une succession linéaire d'actions qui tentent de « représenter » le geste et non à en faire l'expérience. Ces intentions expressives, qui aboutissent au déplacement dans l'espace de tout le corps ou de tout le buste, ne sont donc pas nécessairement la manifestation d'un engagement du corps entier, compris comme un corps-sujet. Au contraire, ce déplacement dans l'espace peut empêcher l'acuité perceptive du pianiste,

---

<sup>114</sup> MARK Thomas. *Op.cit.*, p.44

au niveau sonore comme kinesthésique. En effet, si l'on considère les intentions musicales à développer comme des « choses » à réaliser, on associe alors un objectif sonore à un geste visible, à un déplacement dans l'espace. Ainsi, très souvent, l'intention musicale développée comme déplacement dans l'espace ne « passe » pas à travers les sons, elle n'est pas audible. Cette volonté d'expression n'est pas liée à un éprouvé ou à un sentiment de soi, et ne s'avère pas vecteur de sens dans l'expérience : générant principalement des crispations, elle ne permet pas de sentir l'intention et le lien entre les éléments. Dans une musique beaucoup plus engageante physiquement, comme celle de Parra, ce type de problème semble particulièrement mis en lumière : l'excès de gestes aboutit à un chaos général et questionne ce qui permettrait de sentir le « fil de soi » à travers les gestes, au-delà du fait de « montrer » l'expression.

D'autre part, cette anticipation visible génère un problème d'expérience des différentes échelles de temps due à la gestion de « l'énergie ». En effet, on a tendance à se focaliser plus facilement sur une durée « moyenne », celle de la figure musicale. Lorsque l'on force l'expression, on a alors tendance à se focaliser sur des intentions d'expression d'éléments à échelle moyenne, afin de relier ces éléments moyens les uns aux autres, sans se projeter à l'échelle de la macrostructure, et donc sans « souffle » qui les dépasserait et les porterait.

Cette problématique est assez souvent mise en évidence. Je prends l'exemple d'un de mes élèves<sup>115</sup> qui joue cette pièce de Grieg (fig.20), dans laquelle la connexion entre les deux premières mesures et les deux suivantes est liée à la répétition du motif mélodique transposé. À une échelle temporelle un peu plus large, on a aussi une distinction et une connexion claires entre les quatre premières mesures et les suivantes. Or, vers la fin de la deuxième mesure, pendant la résonance du *fa*, mon élève fait avec le tronc un geste d'anticipation de l'élément suivant, alors qu'il n'a pas fini d'écouter le premier élément. Cette anticipation, via un déplacement physique associée à une « coupure » perceptive, gâche la relation discursive entre les deux fragments. Vraisemblablement, il cherche cette connexion, il développe des intentions expressives, mais il ne les vit pas, c'est-à-dire qu'il ne sait pas encore, sur ce fragment, comment organiser son attention et la relation entre son impulsion d'action (son intention) et son mouvement instrumental. Il cherche à impulser l'action, à construire une intention de façon que ce soit « comme si » c'était chanté/parlé par un individu. Pourtant, cela ne paraît pas « réel ».



Fig.20 GRIEG *Arietta*, op.12 n°1 extrait de *Pièces lyriques*

Le problème de l'anticipation par un déplacement physique peut s'expliquer en termes de gestion de l'énergie. En effet, pour « montrer » l'intention, on ajoute un geste, ce qui pousse

<sup>115</sup> Dans le cadre de mon activité d'enseignante au CRR de Cergy-Pontoise



à dilapider son énergie dès la première occurrence, sans hiérarchiser les besoins en énergie de l'ensemble de la pièce ou de la phrase. Par défaut, on est tenté de se focaliser sur une échelle moyenne de deux mesures, aisément reconnaissable et anticipable. Dans cet exemple d'une simple répétition d'une mélodie, on donne alors « toute son énergie » sur l'élément des deux premières mesures, sans imaginer ce que l'on pourrait faire à la deuxième occurrence et sans prévoir la quantité d'énergie dont on aura besoin.

Dans l'exemple de mon élève, il semble prendre un élan sur les deux premières mesures et il n'a plus de « réserve » pour continuer, ce qui le pousse ensuite à montrer l'impulsion qu'il ne peut éprouver réellement. En engageant beaucoup d'énergie, de façon démonstrative, deux fois de suite, il ne perçoit pas que le deuxième élément est joué en fonction du premier : il perçoit et se perçoit comme un individu qui veut mettre beaucoup d'énergie dans une action, deux fois de suite.

Cet exemple montre aussi que la notion d'énergie et de « quantité » d'énergie doit être questionnée pour faire l'objet d'une réflexion pendant le jeu pianistique. L'imaginaire de l'individu expressif qui a des intentions pose la question de l'origine de l'énergie que l'on utilise pour se mouvoir et être expressif au piano. L'interprète cherche à avoir accès à cette énergie, à cette impulsion et cette intention d'action, alors même qu'il ne se déplace pas, qu'il ne parle à personne, ni qu'il ne bouge par rapport à quelque chose de tangible hors du piano. De plus, ce problème de répartition de l'énergie est associé à la construction de l'expérience du temps. En effet, la gestion de l'énergie fait émerger une temporalité, puisqu'elle implique d'organiser l'intensité de son action et de l'éprouver sur le plus long terme. Or, il arrive que l'existence même de « l'énergie » ne soit pas prise en compte chez le pianiste. En se focalisant sur des « éléments à jouer », il semble que l'on se déconnecte de la nécessité d'organiser son énergie, qui semble pourtant associée à l'expérience temporelle.

En conclusion, les problèmes de l'expérience pratique semblent questionner ce que signifie « se sentir soi-même ». Les imaginaires de type schèmes-images se déclinent en scénarios en tout genre qui impliquent de tisser une relation à l'environnement et avec autrui. Leur pratique nécessite de se sentir quelque part, mais aussi de pouvoir se sentir ailleurs, et de sentir toutes les nuances entre être chez soi et être ailleurs, comme dans le schème du chemin ou du conteneur ; ou bien de se sentir soi, mais aussi de se sentir « autre que soi » à un autre moment, et d'être capable de revenir à soi, comme dans le cas d'un dialogue imaginaire. En engageant l'interprète à « être un individu qui a des intentions sur le monde », ils questionnent ce que l'on appelle « se sentir soi », et mènent à ce qui apparaît comme des écueils : la fixation d'une zone pour sentir sa permanence, l'ajout de gestes pour montrer les intentions de l'individu sur l'environnement, etc. Or, ils semblent révéler que la distinction entre soi et autrui n'est pas si fixe et délimitée qu'elle peut le paraître dans une conception qui sépare les objets « externes » et les représentations que l'on en a. Pourtant, la pratique artistique exige de mettre ces problématiques existentielles au centre du questionnement.

### 1.2.3.6 Le fil de l'agent virtuel du geste musical

La notion « d'agent virtuel » proposée par Robert Hatten<sup>116</sup> me paraît bien caractériser l'ambivalence des imaginaires évoqués pour comprendre l'expérience musicale et permet d'en approfondir la réflexion. En effet, cette notion révèle la sensorialité et la transformation de l'expérience du sujet auxquelles ouvrent les imaginaires, mais me semble tomber dans l'écueil de la recherche d'un sens figé qui serait inhérent à une œuvre ou à un extrait d'œuvre.

Robert Hatten met en avant le rôle du sujet de l'expérience dans la signification musicale en développant la notion « d'agent virtuel » du geste musical dans la musique occidentale des XVIII/XIX<sup>e</sup> siècles. Cette notion me paraît intéressante car elle rencontre les métaphores employées par les musiciens pour tenter de rendre vivant leur jeu. Sa conception du geste musical correspond à celle des « schèmes-images » par lesquels on perçoit la musique en projetant imaginativement son expérience de mouvement dans l'environnement, et donc ses schèmes sensori-moteurs. Pour lui, la continuité du geste et la perception de l'unité du fragment musical ne sont pas associées au geste visible mais à un « geste musical » qu'il définit dans ses multiples facettes. Ce geste est imaginé par l'auditeur et organisé par le compositeur pour être inféré à l'écoute. Robert Hatten définit ainsi le geste musical : « *energetic shaping through time* » ou « modelage énergétique à travers le temps ». Si le mouvement est au cœur de l'identification du geste musical, Robert Hatten met en évidence l'individu qui porte ce geste par rapport à son environnement. Son hypothèse est que l'auditeur qui imagine un « geste musical » infère forcément un humain ou un individu vivant qui produirait ces figures sonores par son geste et qui serait « l'agent virtuel<sup>117</sup> ».

L'agent se manifeste en particulier lorsqu'il y a des ruptures, des changements brutaux dans le discours : on infère alors l'existence d'un individu agent du geste qui serait responsable de ces changements. Tout geste musical est alors pour lui un geste « marqué » par l'intention de signifier, c'est-à-dire que l'on identifie un geste musical lorsqu'à l'écoute d'un flux musical « non marqué », c'est-à-dire en général répétitif, on repère un événement nouveau qui fait irruption dans le flux musical, qu'il soit une variation de hauteur, d'intensité, de timbre, de rythme, etc. Ce geste « marqué » amène alors l'auditeur à inférer la présence d'un individu responsable de cet événement. À partir de cette définition, il distingue les gestes rhétoriques qui rompent le flux du discours, thématiques qui développent un même matériau, dialogiques, etc.

Cette définition est particulièrement adaptée à la musique occidentale de l'époque classique qu'il étudie pour étayer son propos, avec ses références au discours et aux « topiques » que l'on peut reconnaître dans ces types de musique. Par exemple, on considère que quelqu'un qui connaît les codes culturels de cette époque et de ce milieu social reconnaîtra le topique « pastoral », ou « héroïque » typiques de la musique de Beethoven. Les changements de niveaux de discours, de nuances, d'intensités correspondent alors à des changements « d'agents » du geste musical. Cela suppose que ce sont les changements de la qualité du geste qui permettent d'inférer des changements « d'agents ». Pour percevoir la continuité dans le

---

<sup>116</sup> HATTEN Robert. S. *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*. Indiana University Press, 2018

<sup>117</sup> HATTEN Robert S. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes (Musical Meaning and Interpretation)*. Indiana University Press. Édition du Kindle, p.224 : « *Musical gesture is movement (implied, virtual, actualized) interpretable as a sign, whether intentional or not, and as such it communicates information about the gesturer (or character, or persona the gesturer is impersonating or embodying).* » *When musical events are heard as gestural, then the implication of agency is inescapable.* »

geste, on doit alors inférer qu'il s'agit du même « agent virtuel » qui produit le geste dans son entièreté, et cela que le geste soit *staccato*, *legato*, *tenuto*, c'est-à-dire qu'il y ait des interruptions sonores, ou pas, dans la phrase musicale.

La théorie de « l'agent virtuel » fait émerger la signification de la dynamique individu/environnement. En effet, pour l'inférer, on doit identifier un « environnement » et percevoir la trace que dessine cet individu qui se fraie un passage dans l'environnement. La continuité de l'élément perçu comme une unité émerge comme une trace de la relation entre plusieurs individus, ou entre un individu et une surface. Par exemple, un flux régulier d'éléments musicaux, comme au piano une main gauche en croches avec une basse régulière, qui semble « accompagner », sera perçue comme un « environnement » : elle permet de sentir une périodicité régulière, qui par sa répétition, installe l'auditeur dans un mouvement qu'il peut anticiper. Dans un *Nocturne* de Chopin, l'introduction à la main gauche berce l'auditeur, puis lorsque la main droite est introduite, il s'agit clairement de la prise de parole de « l'agent virtuel ». Les intentions de l'agent virtuel sont marquées sur son environnement ou sa structure qui, elle, est constituée du flux « non-marqué » : rythme harmonique régulier, pulsation, etc. Il y a ainsi de nombreux « agents » dans une partition, soit successivement (les deux thèmes de la forme sonate), soit même simultanément. Ceci est particulièrement intéressant car cela pourrait impliquer, de la part de l'interprète, « d'incarner » en même temps deux personnages différents :

La musique pour piano permet également l'utilisation de plusieurs voix, et donc de plusieurs agents, dont la plus simple est la distinction entre l'actant au premier plan et l'environnement à l'arrière-plan (potentiellement agentif), comme on peut le constater dans les textures de mélodie et d'accompagnement. Mais il est également possible d'interpréter un seul agent partagé entre deux types gestuels, pour ainsi dire<sup>118</sup>.

L'environnement apparaît alors comme un potentiel agent, ouvrant à une multiplicité d'agents qui seraient en interaction dans la musique.

Les types de relation à l'environnement qui définissent l'agent impliquent d'inférer des forces à l'écoute de la musique. En effet, l'agent se module en fonction des contraintes de l'environnement, par exemple la force de gravité : dans cette perspective, les intervalles ascendants portés par l'agent sont considérés comme des luttes contre la gravité. Le passage d'un individu dans un environnement se manifeste alors aussi à travers les distorsions temporelles qui sont autant de traces de son passage à travers le flux sonore. L'environnement correspondrait à l'écriture musicale « non marquée », puis l'irruption de l'agent serait perceptible par les petites différences qu'il crée par rapport à ce qui est attendu. Ces forces environnementales contre lesquelles il lutte se manifestent par des écarts temporels par rapport à la régularité attendue : un « grand intervalle ascendant » est inféré comme une lutte de l'agent contre la gravité, ce qui implique une temporalité étirée par rapport à ce qui était attendu perceptivement. Les écarts temporels sont très souvent perçus comme des « traces d'énergie » : l'agent lutte contre la gravité (comme dans les « levées » ou les « syncopes ») avant de s'y abandonner (sur le temps fort), il s'appuie pour mieux rebondir (« au fond du temps »), il peut aussi y céder. Les levées, syncopes et autres seraient perçues comme des traces de l'agent virtuel

---

<sup>118</sup> Ibid., p.228-229 : « Piano music also allows for multiple voices, hence multiple agencies, of which the simplest is the distinction between foregrounded actant and backgrounded environment (potentially agential), as found most obviously in melody and accompaniment textures. But it is also possible to interpret a single agency that is split between two gestural fields, as it were ».

qui lutte contre la gravité : on identifie une « intention » qui est d'abord lutte contre le poids. Hatten donne ainsi de nombreux exemples de types de gestes, de levées qui nous donnent l'impression de « rester en suspension », d'être soulevés comme happés par une vague.

L'agent virtuel fait émerger la notion d'affectivité dans le geste musical. En effet, il est perçu comme étant affecté par le monde qui l'entoure, comme une individualité qui émerge en interaction avec d'autres agents et avec l'environnement<sup>119</sup>. L'agent serait le garant de la continuité du geste car il éprouverait le geste passé et pourrait y réagir et anticiper la suite. En définitive, ce « geste musical » n'est pas perçu comme une « unité » grâce à ses caractéristiques en tant « qu'objet musical », mais parce qu'on infère un agent qui vit une continuité affective. Par cette conception, on semble sortir de l'élément musical réifié, car ce n'est plus « l'élément musical » ou le geste instrumental qui existe en lui-même comme unité, mais c'est la projection imaginative de l'identité de la personne en train de bouger qui permet d'identifier une unité. Cette projection de l'affectivité de l'agent peut se développer à différents niveaux plus ou moins « évolués », permettant d'élaborer la signification d'une même œuvre ou d'un même extrait.

Les agents virtuels se définissent en plusieurs niveaux d'inférence, depuis la simple « source d'énergie » que l'on infère en écoutant de la musique, à l'agent inféré en tant que subjectivité plus large, capable d'idées dialectiques, d'allégories, d'ironie, d'autoréflexivité, en passant par l'agent perçu comme indépendant d'un environnement avec lequel il est en contact, et par les fictions, drames entre plusieurs agents<sup>120</sup>. Le niveau le plus complexe se manifeste, par exemple, lorsqu'on infère à l'écoute de la musique un narrateur qui semble commenter un discours, ou lorsque des interruptions rhétoriques ou bien des insertions d'accords de type « récitatif » cassent le flux non-marqué du discours, ou encore lorsque des points d'orgue ou certaines insertions qui semblent « entre parenthèses » semblent « éloigner » le discours. Ce niveau se manifeste aussi lorsqu'on interprète des significations plus lointaines ou plus profondes, par exemple, des questions existentielles que l'on peut associer à la poursuite d'une tonalité chez Beethoven (tonalité que l'on semble attendre pendant plusieurs pages) ou lorsque le « moi » se confronte au destin, ou d'une manière générale dans la plupart des idées romantiques que l'on peut inférer à l'écoute de la musique. À partir des systèmes de relation à l'environnement et à autrui dégagés de l'œuvre, on infère des idées abstraites : il s'agit de métaphores vécues à différents niveaux, d'après une conception qui rencontre les théories de Linguistique Cognitive.

L'agent virtuel est projeté comme un individu qui éprouve, qui se confronte à d'autres agents, qui réagit à eux, et qui est capable d'être affecté par ce qui lui arrive, mais aussi qui est capable de réfléchir à ce qu'il vient de faire, ce que montre Hatten dans l'exemple qu'il propose du début de la *Sonate en Fa Majeur* op. 10 n°2 de Beethoven (fig.21). Le silence du deuxième temps de la mesure 8 sépare deux accords identiques et la même note mélodique (*si* bémol). L'agent virtuel « repart » donc à la fin de la mesure du même point auquel il s'était arrêté au début de la mesure. Hatten interprète ce silence comme un moment « d'autoréflexivité » de l'agent. En effet, un silence ne rompt pas la continuité du discours ; il peut par exemple signifier

---

<sup>119</sup> Ibid., p.290 : « *we can hardly force ourselves not to attend to significant energetic shaping as affective — but this sense of embodied expressiveness in music is enhanced by our ongoing engagement with the implied agency behind thematic, rhetorical, and dialogical gestures . [...] We will experience its independent “ life force ” within gravitational fields , but also as an emerging individual subjectivity defined by interactions with other agencies. »*

<sup>120</sup> HATTEN Robert. S. *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*. Indiana University Press, 2018, p.18-23

un changement de discours de la part de la même personne, du même agent. Pour Hatten, ce qui crée la continuité vivante, c'est alors de pouvoir inférer que la même personne se « sent » elle-même, qu'elle réfléchit sur elle-même. La continuité du geste vient alors du « fil de soi » de l'agent virtuel, et non pas de la continuité du son tenu. Le fait que le même élément soit repris avant et après le silence permet à l'auditeur d'inférer que l'agent a réfléchi à ce qu'il venait d'exprimer lui-même, ce qui lui permet de continuer ensuite son propos à la lumière de son moment d'autoréflexivité. La conception de « l'agent virtuel » permet donc de poser la question de la qualité de l'expérience du sujet qui éprouve le monde, sujet qui non seulement réagit à l'environnement, mais tente aussi de le modifier. Cette façon d'interpréter ouvre à des subtilités en permettant de préciser les différentes articulations musicales et en cherchant à faire émerger leur motivation : elle remet le sujet au centre de l'expérience du sens.



Fig.21 BEETHOVEN *Sonate op.10 n°2*, mes.1-9

Cependant, le danger de cette théorie me paraît être de tomber dans la conception d'une signification unique associée à une œuvre, ou à un extrait, à un fragment. Or, si « l'agent virtuel » interroge le sentiment de soi, le sentiment d'être un sujet et la façon d'être vivant en interagissant avec le monde, il développe toujours ce sentiment de soi en l'associant à autrui, dans une dynamique perpétuelle par rapport à l'environnement, dans une transformation perpétuelle et non dans une signification fixe. Cet écueil se reflète dans la façon dont Hatten tend à considérer le rôle de l'interprète que l'on va interroger.

### 1.2.3.7 L'expérience du temps et de la subjectivité de l'interprète

La conception de « l'agent virtuel » implique pour l'interprète de construire une temporalité vécue. Dans cette perspective, il s'agit de permettre à l'environnement et à l'agent d'être inférés à travers l'établissement de la régularité temporelle et de son inflexion. Comme Hatten l'explique, l'expressivité musicale provient alors de deux facteurs combinés : la régularité rythmique et les écarts produits par rapport à cette régularité rythmique. La question du rôle de l'interprète dans le modelage de cette temporalité et dans la possibilité d'inférer l'agent virtuel émerge alors. S'intéressant au rôle de l'interprète dans le modelage des « agents virtuels », Hatten développe longuement le travail de la pédagogue Alexandra Pierce<sup>121</sup> qui fait travailler l'ancrage de la temporalité et le développement des qualités de geste par divers exercices qui impliquent le corps entier, hors du piano, permettant, selon Hatten, une amélioration évidente de l'expressivité des pianistes. Pourtant, il a tendance à faire de l'interprète un simple organisateur de temporalités, d'intensités, de qualités gestuelles apprises

<sup>121</sup> Ibid., p.118-119

avec les « topiques », sans questionner son expérience. Sa préoccupation par rapport au rôle de l'interprète réside principalement dans la mise en évidence des dangers de l'excès de « personnalité » de l'interprète, ainsi que dans son éventuelle méconnaissance des topiques classiques qui limiteraient la palette expressive de son jeu en l'empêchant de construire des agents différents. Dans cette perspective, soit l'interprète « ajoute » trop de lui-même, soit il colle au plus près des « intentions » du compositeur. Il véhicule alors l'idée d'une « pure » réalisation du texte écrit, et ce faisant, il semble fixer une signification à un morceau d'œuvre, ce qui fait retomber dans le travers de la fixité de « l'objet musical ». Les « gestes de l'interprète » sont alors réduits à des gestes « visuels » additionnels, ce qui évacue totalement le problème du sens chez l'interprète, qui porte pourtant une œuvre et la « recrée » dans l'instant. Cette conception, probablement limitée par le choix d'un corpus de l'époque des XVIII-XIX<sup>e</sup> siècles, fait de l'interprétation une suite de gestes appris en fonction d'une tradition, même si cette suite de gestes est intelligemment organisée temporellement par rapport au texte musical. Or, l'interprète, en tant que sujet de son expérience, peut vivre différentes « façons d'être » et les organiser dans le temps, façons d'être qui ne sont pas perçues de la même façon par les différentes personnes du public.

Dans sa proposition d'inférer une « autoréflexivité » (dans l'exemple de Beethoven fig.21), se pose la question du rôle de l'interprète par rapport à « l'agent virtuel ». En effet, la subjectivité de « l'agent » pose un certain nombre de problèmes pratiques qui concernent la subjectivité de l'interprète et la possibilité de construire son expérience. Par exemple, l'interprète sait qu'il va rejouer le même accord après le silence. Il peut très bien le rejouer en comptant un temps de silence, sans passer par « l'auto-réflexivité ». Certes, le pianiste peut aussi créer une distorsion temporelle dite « expressive », en allongeant légèrement le silence, ou bien en enlevant les notes de l'accord avant le silence de façon très précise, afin de mettre celui-ci en valeur. Est-ce que ce plan d'action est suffisant pour faire émerger le vivant de la situation ? Est-ce que l'interprète doit lui aussi faire l'expérience de l'autoréflexivité, ou simplement organiser le temps du silence de façon à permettre à l'auditeur d'en ressentir la puissance expressive ? Et dans ce cas, comment faire « comme s'il » ne connaissait pas la suite et comment faire cet aller-retour perceptif par lequel il réfléchit à ce qu'il vient de faire avant de continuer ?

L'expérience de ce qu'on appelle dans la pratique musicale « écouter le silence », à travers un temps vécu, constitue souvent pour l'interprète et l'auditeur une expérience sans commune mesure avec la réalisation d'un simple silence quantifié où l'on « attend ». Or, cette expérience peut émerger même si l'on propose une interprétation de ce fragment différente de celle d'un « agent virtuel » qui fait preuve d'autoréflexivité. Dans tous les cas, il s'agit bien de travailler sur « l'épaisseur » de l'expérience du silence. L'interprétation de l'autoréflexivité permet de questionner l'expérience de s'éprouver soi-même, qui correspond au « fil de soi » qu'on a évoqué plus haut et n'est pas comparable avec l'expérience d'attendre un temps. « L'agent virtuel » correspondrait donc à cette recherche de continuité mais ne constituerait pas une vérité dans l'interprétation d'une œuvre. L'exemple suivant, proposé par Hatten, me paraît bien faire émerger ce problème du manque d'analyse de l'expérience de l'interprète, ainsi que de la fixité de la conception de « l'agent virtuel », tout en dégageant un axe de réflexion sur l'expérience musicale qui me paraît essentiel. En effet, Hatten évoque le rôle de l'interprète

pour montrer son importance en prenant comme exemple le dernier mouvement de la *Sonate op.31 n°2* dite « *la Tempête* » de Beethoven :



Fig.22 BEETHOVEN *Sonate op.31 n°2*

Dans cet exemple, il analyse le rôle du *la* tenu à la deuxième double croche de la main gauche. Le *la* crée une résistance par rapport à l'écoulement du flux des doubles croches qui s'accroît à chaque mesure. Pour lui, le *la* apparaît comme une prise de parole de l'agent virtuel par rapport à l'environnement qui correspond à la régularité des doubles croches. Sa répétition pendant tout le mouvement lui permet d'inférer la rivalité entre l'agent virtuel et son destin. Le combat de l'individu contre sa destinée semble émerger de ses pages tumultueuses et l'intensité croissante se développe de la répétition obstinée de la dominante *la*.

Hatten explique alors que l'interprète doit tenir ce *la* avec le doigt afin de pouvoir faire sentir la résistance de l'individu face à quelque chose qui le dépasse. Le rôle du *la* me paraît en effet essentiel dans cette œuvre, puisqu'il est tenu malgré tout ce qui se passe autour de lui et qu'il résiste au flux des événements. Or, on revient aux mêmes difficultés abordées avec les imaginaires musicaux : suffit-il de tenir le *la* pour créer cette résistance ? Un interprète qui ne porte pas une attention particulière au *la* ne va probablement pas construire cette opposition et cette résistance entre deux forces. Cependant, il ne suffit pas de tenir le *la* avec son doigt : la sensation d'accumulation d'énergie associée au « combat » entre l'agent et son Destin n'émerge pas seulement en « respectant » le texte et en tenant le *la*. Pour que la résistance se fasse, et que progressivement cela s'emballe, il faut que les deux forces en présence se nourrissent l'une de l'autre, il faut sentir que le *la* réagit au tumulte, et que le tumulte réagit au *la*, que deux entités s'éprouvent en relation, et que, par-delà les répétitions de la même mesure, quelque chose s'altère. Si l'interprète reste dans la perspective de la maîtrise d'un corps objet et qu'il s'organise pour tenir le *la* avec son doigt, voire le rallonger un peu pour le « faire entendre », il est fort peu probable qu'il sente la résistance entre ces deux forces. Or, pour que l'expérience vivante émerge, il me semble que l'interprète doit pouvoir être à la fois l'un et l'autre, incarner leur relation, de la même façon qu'il doit pouvoir être tous les personnages en même temps qui dialoguent dans une *Sonate* de Mozart, mais aussi l'oiseau et la cage dans l'extrait de *Tangata Manu*. Tous ces imaginaires me semblent intéressants en raison du rapport à autrui qu'ils engagent, mais ils ne constituent en aucun cas (ce que précise bien Stroppa dans le cas de cet imaginaire) des absolus, nécessaires pour construire l'expérience du sujet.

Or, malgré le rôle du corps et l'aspect sensori-moteur de l'expérience musicale qui émergent de la théorie de l'agent virtuel, la conception d'un corps instrumental de l'interprète qui sous-tend cette analyse me paraît correspondre à une conception très bornée de l'expérience. Elle sous-entend que l'interprète ne peut pas être l'agent du geste car il n'aurait qu'un seul « soi » qui serait tout investi et focalisé sur le geste à accomplir. Si les schèmes-images

déploient une relation entre une pulsation régulière et un individu qui joue avec cette pulsation en lui résistant, ceci implique de pouvoir vivre les deux ensembles et leur jeu en interaction, c'est-à-dire de se sentir « agent-environnement » et « agent en contact avec l'environnement ». Cette multiplicité des agents en interaction dans la musique participe à montrer qu'il est impossible que l'interprète s'identifie totalement à l'agent, mais interroge ce qu'on appelle « s'identifier ». Or, comment sentir les deux en relation si on ne sent que des appuis volontaires, comme ceux dirigés sur ce *la* répété ? Comme pour les imaginaires de type schème-image, la question de l'origine de l'énergie et de l'appui se pose : est-il possible de « faire émerger » l'énergie sans que ce soit volontaire ?

En narratologie, quelques études s'attardent sur le rôle de l'interprète dans les différentes significations qui émergent à l'écoute d'une œuvre, dans la lignée des *Performance Studies*. Ainsi, John Rink s'étonne « du peu d'attention accordée à l'exécution dans ces ouvrages musicologiques [consacrés à la narratologie musicale]<sup>122</sup> ». Il cite le pianiste Murray Perahia qui témoigne de l'importance « d'esquisser ce qui se passe en une sorte de drame métaphorique des sons, afin que cela [...] parle à plusieurs niveaux et pas seulement au niveau musical<sup>123</sup>. » Le pianiste chercheur Stachó László analyse des interprétations de la *Sonate pour piano n°7* de Prokofiev en se demandant pourquoi dans certaines interprétations, et pas dans d'autres, il perçoit l'ironie dans la conclusion de l'œuvre. Cependant, si ces recherches pointent le rôle de l'interprète, elles évoquent un « programme narratif » qui a tendance à rester « conceptuel » et qui ne me semble pas rencontrer l'expérience du corps de l'interprète en mouvement et sa relation vivante à l'environnement. Ainsi, certains chercheurs catégorisent les types d'inflexions temporelles que les interprètes utilisent pour mettre en valeur les fragments et les différentes parties de chaque pièce<sup>124</sup>, c'est-à-dire dans la perspective de l'agent virtuel, pour mettre en évidence les traces du passage de l'agent : par exemple, « trouver de courts fragments mélodiques et les marquer d'une micro-pause finale », c'est-à-dire souligner les fragments comme « formes dans le temps » en prenant du temps après et avant, ou encore « introduire des schémas long/court sur des notes de valeurs égales », en allongeant les appoggiatures par rapport aux résolutions. D'une manière générale, ces « règles » visent à souligner les traces du passage de l'individu que l'on s'imagine en train de se déplacer dans l'espace gravitationnel et qui deviennent des traces temporelles : « étirer tous les intervalles au maximum, proportionnellement à leur taille<sup>125</sup> », ce qui permet d'imaginer l'effort de l'individu qui se hisse vers le haut contre la gravité, etc. Le rôle de l'interprète semble ici encore réduit à organiser les « traces » du passage de l'agent dans la structure, de façon fixée et quantifiée à l'avance. Or, dans le dernier exemple de Beethoven (fig.22), l'interprétation des deux agentivités en présence l'une de l'autre implique justement un jeu contre l'écoulement du temps : l'individu se révolte et résiste en tentant de l'empêcher de s'écouler. L'expérience qui rend nécessaire la tenue du *la* permet de sentir un « présent perceptif » qui s'étire au fil des

---

<sup>122</sup> RINK John. Créer et recréer : vers une interprétation du récit musical. *Narratologie musicale. Topiques, théories et stratégies analytiques*. /ed. par GRABOCZ Márta. Hermann, 2021, p.235 -250

<sup>123</sup> Ibid. p.243

<sup>124</sup> FRIBERG A., BRESIN R., SUNDBERG J., *Overview of the KTH rule system for music performance*, *Advances in Experimental Psychology* 2 (2-3), 2006, p.145-161, cité dans STACHO László *Narratologie musicale. Topiques, théories et stratégies analytiques*. /ed. par GRABOCZ Márta. Hermann, 2021, p.264. cf. aussi REPP Bruno *Expressive timing in Schumann's « Träumerei » : an analysis of performances by graduate student pianists*. *J. Acoust. Soc. Am.* 98, 2413–2427,1995. doi: 10.1121/1.413276

<sup>125</sup> Ibid.



mesures et des résistances, ce que ne permet pas la tenue simple du *la* avec le doigt, auquel on rajouterait un micro-temps pour faire inférer la résistance de l'agent.

En conclusion, tout en mettant en lumière le rôle du sujet de l'expérience pour aborder la question de la signification musicale, la conception figée du sujet de l'expérience correspondant au texte musical ne permet pas de décrire la dynamique de l'expérience, et encore moins, dans le cas de l'interprète, de la construire. Or, les décisions rationnelles telles qu'analysées par les chercheurs me paraissent également importantes à étudier afin de réfléchir au texte musical : il me semble que l'éprouvé du processus ne va pas sans la pensée, et vice-versa. Il m'apparaît que l'on a des difficultés à réunir la pensée d'un temps quantifié tel qu'on peut le noter sur la partition, comme lorsqu'on dit « prendre du temps », « tenir un peu plus », etc. et la temporalité vivante, par laquelle ce temps apparaît comme nécessaire et permet de sentir des formes musicales et des liens entre les éléments. L'opposition que l'on fait entre ces deux attitudes me paraît venir de la difficulté d'associer l'émotion et la pensée dans la conception occidentale, ce qui est questionné par la pratique artistique. De plus, la difficulté de l'articulation entre la projection de l'agent virtuel et la subjectivité de l'interprète reflète une difficulté majeure dans le jeu musical entre « être soi » et « être autre » : comment garder le fil de soi à travers les différents gestes et leurs qualités ? Elle révèle aussi la difficulté d'être réellement surpris par des gestes que l'on fait soi-même et que l'on a beaucoup répétés. Il me semble nécessaire de développer une pensée de l'énergie, c'est-à-dire une façon de prévoir à la fois la qualité de ces intervalles entre les choses et les « temps » pris en fonction de la structure temporelle périodique, sans que cela devienne mécanique, mais afin qu'au contraire, chaque décision en amont ouvre à une impulsion de geste. Enfin, elle soulève l'importance d'interroger la façon dont on construit ses attitudes par rapport à la gravité, au flux de l'action, à l'éprouvé à d'être ou d'habiter quelque part, qui sont liées au sentiment d'être soi et qui semblent associées à la prise de position du sujet de l'expérience. Dans cette perspective, les « intervalles entre » les mouvements, par lesquels on entre en contact avec la « surface du conteneur » des schèmes-images, seraient des temps de prise de position et d'éprouvé de la gravité, qui amèneraient au mouvement suivant.

#### **1.2.4 Perspectives : l'imaginaire comme voyage sur soi, entre l'éprouvé et la pensée**

Qu'ils soient associés aux schèmes-images ou aux substances sonores, les imaginaires étudiés au cours de ce dernier chapitre se rapportent de façon générale à des agents virtuels en relation à l'environnement. Ils mettent un individu en relation au monde, et impliquent donc une relation à l'altérité en questionnant l'expérience subjective de l'interprète. Leur analyse montre l'importance de la « tension entre » les éléments et les gestes, afin que le geste paraisse vivant et afin de faire émerger une temporalité et un timbre dits « expressifs ». L'imaginaire utilisé par les musiciens semble viser à faire émerger la nécessité de l'impulsion du geste de l'interprète. Celui-ci découle alors du tiraillement entre, d'une part, les contraintes de l'environnement qui l'affectent, l'empêchent, ou facilitent son mouvement, et d'autre part, ses projets de réalisation dans l'environnement (projet de sortir du conteneur, par exemple). L'imaginaire de cet environnement semble donc susceptible de faire mouvoir l'interprète et de

rendre nécessaire le temps de l'intervalle entre les éléments, au lieu de faire du temps de l'articulation entre les éléments un temps supplémentaire qui se succède aux autres. Par ce jeu, les scénarios imaginaires induisent une modification de la relation à l'environnement, une altération de l'éprouvé du sujet. L'imaginaire peut alors se définir à travers son rôle poétique, en tant que force créatrice qui libère, stimule, génère le mouvement. En invitant à « être mû » par l'environnement et par autrui et à nourrir un projet sur lui, les imaginaires incitent alors à « prendre la parole » en tant que sujet. Cependant, les imaginaires analysés n'expliquent pas en eux-mêmes comment incarner cet individu qui réagit au contact du monde. Comment rendre son mouvement nécessaire, comment être mû, quand l'imaginaire ou le scénario ne suffit pas à faire éprouver un monde fictif qui pousserait à se mouvoir ? Ainsi, l'usage des imaginaires étudiés semblent induire des écueils qui ne permettent pas de faire l'expérience de la dynamique que les imaginaires mettent en œuvre : une crispation due à la recherche de la « tension entre » ou à la fixation d'une partie du corps, une sur-expressivité désorganisée due à la recherche de « l'être sujet », ou encore une organisation exclusivement rationnelle des articulations et de la temporalité de l'intervalle entre les éléments. Ces écueils nous empêchent d'habiter l'intervalle entre les choses, donc de sentir un temps vivant et d'impulser le geste de façon vivante.

#### 1.2.4.1.1 L'expérience du temps et de l'espace

De plus, les imaginaires questionnent l'expérience du temps et de l'espace. Lorsqu'on parle de « la phrase qui va quelque part », « le son rond », on sous-entend que l'élément musical contiendrait en lui toutes ses caractéristiques. Or, c'est bien le musicien qui doit créer ces qualités, en construisant un processus de transformation d'un lieu vers un autre, d'un temps vers un autre, en s'inscrivant dans le temps et dans l'espace vécus. Ainsi, les interprètes, assis au piano, devraient pouvoir se sentir situés quelque part, mais aussi s'orienter ailleurs, éprouver ce qu'éprouve un autre individu fictif, etc.

Les problèmes envisagés face aux imaginaires me semblent provenir à la fois du manque de considération de l'expérience, notamment de l'éprouvé du sujet, et d'un excès de focalisation sur le texte et les gestes comme des unités-objets, qui coupent le rationnel de l'éprouvé de l'interprète, tout en concevant un espace découpé en fragments isolés et accumulés, et un temps découpé en fragments successifs. Comme le souligne Renaud Meric dont nous allons développer la pensée au sujet de « l'espace sonore » plus loin, pour accéder à l'imaginaire de « l'espace dynamique », l'espace et le temps ne doivent plus être appréhendés rationnellement en tant que « contenant de matière<sup>126</sup> ». Or, Meric remarque que la plupart des conceptions de l'espace s'appuient sur l'idée d'une « suprématie du visuel<sup>127</sup> », entraînant une séparation entre l'espace et le temps. Dans une conception d'un espace et d'un temps découpables en morceaux successifs et isolés, l'imaginaire ne peut pas nous mouvoir. Nous bougeons nos bras mais ils ne sont pas mus, des tensions sont ressenties entre les éléments mais nous ne savons pas d'où vient l'énergie, ni où sentir cette tension dans notre corps. La référence à des imaginaires dont les présupposés en termes d'expérience de l'espace et du temps ne seraient pas analysés présentent des limites : on cherche à sortir de l'absolu des signes musicaux, en développant la capacité de

---

<sup>126</sup> MERIC Renaud. *Appréhender l'espace sonore. L'écoute entre perception et imagination*. Paris : l'harmattan, 2012, p.127

<sup>127</sup> Ibid.

moduler la qualité du geste, mais on manque d'outils pour comprendre vraiment ce qu'on a modulé, et comment on a rendu possible cette modulation.

#### **1.2.4.1.2 Le modèle du corps**

De tous ces problèmes de l'usage des imaginaires, on infère un problème majeur, qui est celui de la focalisation sur une seule chose, sur le « moi » qui fait « ça » et sur « moi » qui « ai » un corps qui me permet de le faire. Cette focalisation sur l'action visible, plus que sur les autres modalités sensorielles, engage un primat du mental qui dirigerait le corps. On délimite les éléments et on les relie comme les « mots » du langage verbal. Cependant, on se retrouve face au problème de faire l'expérience de la communication, en étant seul devant un piano : délimiter les mots, analyser, ne suffit pas à sentir leurs liens et leur sens. Si l'on reste dans la perspective du corps-objet, l'individu serait expressif parce qu'il veut transmettre une information située dans son corps-objet à un autre individu qui est une entité séparée de lui et qui serait susceptible de comprendre, c'est-à-dire ici de reconnaître et d'enregistrer cette information. Les problèmes liés à « l'absolu sonore » et à la fixité de certaines zones du corps me paraissent venir d'une conception de l'expression et du corps instrumentalisé qui sépare un extérieur d'un intérieur clos, qui se révèle dans les expressions couramment employées : pour être expressif, on devrait « mettre de soi », sentir « à l'intérieur », sentir cette « tension interne ». Interne car sous-jacente au texte musical, cette distinction entre interne et externe me semble responsable de beaucoup de tensions nocives et d'un modèle d'un corps coupé de son environnement. Même si nous savons bien que nous ne pouvons « faire sortir du son de nous-mêmes », néanmoins, il me semble que cette représentation engrammée de notre relation aux objets provoque des problèmes dans notre expérience. Ces façons de concevoir le jeu et le corps me semblent se rapporter à la fois à un modèle mécaniste qui nous fait utiliser le corps-instrument par notre volonté sur lui, mais aussi à une sorte de « pensée magique » qui sous-tend la conception d'un imaginaire insaisissable que l'on pourrait tenter d'activer comme une « inspiration » pour accéder à l'expression, à l'émotion, et qui devrait rester incompréhensible afin d'être considéré comme « inspirant ».

La pratique de l'imaginaire questionne alors le modèle de corps traditionnel : on aurait un corps, on le posséderait comme un « instrument » qui pourrait être utilisé par le mental, pour parvenir à ses fins. Ce corps va à gauche, à droite, le bras se lève, il redescend. Dans cette perspective, mieux connaître l'anatomie du corps vise uniquement à accomplir des prouesses techniques et à ne pas se faire mal. Tant que le corps est considéré de cette façon, nous ne pouvons pas accéder à l'expérience et l'imaginaire ne peut pas nous permettre de modifier cette expérience car notre pensée n'a pas accès à l'éprouvé du corps, elle semble le diriger de l'extérieur. Or, pour construire une temporalité vécue, qui permette la continuité des instants, nous cherchons à construire notre expérience de cet « intervalle entre » en investissant une spatialité différente du découpage spatial qu'implique notre succession de gestes. Ainsi, un geste signifiant pour l'interprète semble être un geste qui semble réel, c'est-à-dire qui, malgré l'hyperspécialisation de notre pratique, pourrait être ressenti en fonction des mêmes lois qu'un geste de la vie quotidienne : un geste qui se confronte à la gravité, qui s'éprouve au contact de l'environnement, qui révèle une attitude par rapport au poids, et plus ou moins de résistance ou de facilité à être réalisé.

### 1.2.4.1.3 Entre temps quantifié et temps éprouvé : l'imaginaire entre émotion et raison

La recherche de l'action « organique », « spontanée » se confronte à l'œuvre musicale et semble demander d'organiser les temps et les intensités, de se poser la question de ce qui a motivé leur précision dans l'écriture. La « recreation du vivant » fait émerger un paradoxe, entre temps ressenti comme nécessaire, sans l'instant, et temps anticipé dans l'espace objectif de la partition : elle nécessite à la fois d'organiser des temporalités et de générer un temps senti entre les choses. On se demande alors s'il est possible de sentir une action « vivante », tout en organisant les « traces » du vivant de façon que ce vivant soit perceptible. Les deux démarches semblent indissociables dès lors qu'on travaille avec un texte musical, révélant la nécessité de préciser la nature des intentions d'action permettant à la pensée et à l'éprouvé du mouvement d'être reliés. Les imaginaires apparaîtraient alors à la jonction entre la pensée et l'éprouvé, articulant les éléments de l'œuvre musicale tout en cherchant à rendre ces articulations nécessaires dans le ressenti du geste.

Les imaginaires semblent alors nécessiter une exploration de la nature de notre expérience, afin de tracer la voie vers un jeu où la pensée guide l'émergence de l'éprouvé, et l'éprouvé guide la pensée. La « pensée magique » de l'imaginaire, d'un côté, et la rationalité de la segmentation du texte musical, de l'autre côté, me paraissent toutes deux prendre racine dans une conception qui très généralement sépare l'émotion de la raison, et qui ne peuvent se réunir dans l'expérience que les imaginaires cherchent pourtant à induire. Cet écueil peut alors faire mal comprendre et mal interpréter toute la richesse des métaphores du vocabulaire musical pratique. En sortant des conceptions de l'imagination héritées de la tradition occidentale comme « folle du logis<sup>128</sup> », ou de « maîtresse d'erreur et de fausseté<sup>129</sup> », on peut former une conception qui ne fait pas de l'imaginaire un petit « plus » insaisissable à notre interprétation, qui présenterait une dimension mystique et qui pourrait éventuellement fonctionner « tout seul », à l'instinct, dès lors qu'on évoque une image.

Or, les imaginaires sont étudiés par plusieurs philosophes et penseurs comme une force créative qui ouvre à une réflexion et non à l'irrationnel, permettant d'appréhender l'imaginaire comme une force à travers laquelle on accède à une expérience. Par exemple, analysant les croyances et représentations sociales et individuelles, Godelier montre à la fois que le réel, le symbolique et l'imaginaire sont intriqués et que les mythes sont constitués à partir d'expériences sociales vécues par ceux qui les produisent<sup>130</sup>. Pour lui, ce qu'on appelle le « réel » est d'abord un ensemble d'éléments imaginés qui sont devenus « réels » au point de ne plus concevoir qu'ils sont de l'imaginaire. Dans un tout autre champ, Cynthia Fleury se réfère aux philosophies orientales en les mettant en perspective avec les traditions philosophiques occidentales afin de comprendre l'espace qu'ouvre l'imaginaire, sensible, imaginal et intelligible<sup>131</sup>. Elle développe la notion « d'entre-deux », « d'Ouvert » qui font écho aux expériences de « l'être joué » sur lesquelles nous allons revenir, afin d'ouvrir la voie à des

---

<sup>128</sup> Expression prêtée à Malebranche par Voltaire, cf. RODIS-LEWIS G. dans Malebranche, *Œuvres* II, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1992, p.1225. cité dans WIEL Véronique, « *Du bon usage de l'imagination selon Malebranche* », L'information littéraire, 2006/4 (Vol. 58), p. 20-27. DOI : 10.3917/inli.584.0020. URL : <https://www.cairn.info/revue-l-information-litteraire-2006-4-page-20.htm>

<sup>129</sup> PASCAL Blaise. *Les Pensées*, Fragments Vanités. Éditions de Port-Royal. Chap. XXV - *Faiblesse de l'homme*. 1669 et janv. 1670 p. 190 à 198 /1678 n° 4, 7, 8, 11, 13, 14 et 16 p. 186 à 194

<sup>130</sup> GODELIER Maurice. *L'imaginé, l'imaginaire et le symbolique*. CNRS, 2015.

<sup>131</sup> FLEURY Cynthia. *Métaphysique de l'imagination*. Editions folio, 2000.

pratiques permettant d'accéder à cet espace imaginaire et à l'expérience que nous recherchons, signifiante et sensible. Lorsque l'imaginaire « fonctionne », il nous porte, « nous décide », le geste coule (ce que nous développerons dans les prochains chapitres) et fait de notre jeu une expérience « vivante ». Fleury évoque l'état de « présence » découlant des philosophies orientales pour chercher à creuser la nature de l'imagination et sa dimension essentielle. Marianne Massin parle d'un état de « ravissement », qui nous déplace, pour parler de cette expérience bouleversante qu'elle cherche à comprendre<sup>132</sup>. Dans cette perspective, l'expérience de la présence, de « l'Ouvert », celle du « ravissement », permettent d'accéder à une connaissance et à une expérience signifiante.

#### 1.2.4.1.4 Vers un processus de « réfléchissement »

L'expérience à laquelle ouvrent les imaginaires nécessite l'association entre éprouvé et pensée. Elle nous invite à sortir du modèle du corps-objet et des éléments musicaux-objets, et en conséquence à élaborer d'autres façons d'amener le corps à transformer son expérience. Pour trouver le sens du geste et varier la qualité du geste, orienté et en relation avec l'environnement de différentes façons, un travail éducatif est à entreprendre qui concerne le changement de modèle du corps, ce que souligne Lesage :

Tant que le sujet considère son corps comme un instrument qui ne mérite pas d'attention particulière en dehors de la jouissance et de la douleur, comme une arrière-cour de l'être en somme, il est peu probable qu'il affine sa proprioception. [...] Il y a donc un corps à construire, à investir, à investiguer aussi<sup>133</sup>.

Un changement de perspective modifie aussi la façon d'aborder le jeu et l'enseignement, encore trop souvent associé à une logique prescriptive, pour passer à une logique d'exploration, en réalité beaucoup plus exigeante. Le travail de l'expérience sensible est possible dès lors que l'on place le corps sensible au centre de l'expérience du sens. Cette conception ouvre à une technique de l'imaginaire et de l'attention que l'on porte au monde et à notre incarnation dans le monde qui mêle la pensée et l'éprouvé. Benoît Lesage parle ainsi de processus de « réfléchissement<sup>134</sup> » par lequel on fait émerger des représentations depuis un vécu, qui est un processus différent de la « réflexion » rationnelle. Au lieu de réfléchir « sur » le corps, on fait émerger des émotions, des sensations, par des questions qu'on peut poser sur son vécu. On explore alors des façons d'être et de sentir « qui n'étaient pas cachées », mais auxquelles on ne se rapportait pas comme à quelque chose de signifiant. L'intérêt des schèmes-images sont qu'ils donnent à penser le corps comme « matrice », sans cependant pousser suffisamment loin la pensée de la construction du corps. Benoît Lesage voit le rôle des images comme une invitation à un voyage sur soi, et non pas comme une « injonction » qui permettrait de commander le bon fonctionnement du corps, ou encore comme une ouverture hasardeuse à une expérience mystique. Pour lui, le travail de réfléchissement est nourri par les images et permet d'enrichir la sensorialité, et par là, le sens de l'expérience :

---

<sup>132</sup> MASSIN Marianne. *Les figures du ravissement*. Editions Gasset, 2001

<sup>133</sup> LESAGE Benoît. *Un corps à construire*. Toulouse : éditions Erès, 2021, p.106

<sup>134</sup> Ibid., p. 50

Chaque image est une invitation à un travail personnel : il faut que le patient ou l'élève l'incorpore, entre dedans, en développe les différentes modalités sensorielles<sup>135</sup>.

C'est ce voyage que nous cherchons à explorer dans ce travail, en proposant différents axes qui peuvent être envisagés comme différentes pistes. L'anthropologie théâtrale, les recherches en danse, en psychomotricité développent la façon dont le sujet construit son expérience du monde, et pour l'interprète, la façon dont il parvient à se sentir sujet de son expérience et à s'inscrire temporellement à travers ses gestes.

### **Pistes pour l'exploration de voies nouvelles**

Le deuxième chapitre explore des voies nouvelles en questionnant la naissance de la « temporalité » vécue par l'interprète telle que « l'être joué » la définit. D'une part, l'expérience du temps analysée par des musiciens et musicologues permet d'appréhender l'importance de la qualité de l'attention au moment « entre » les éléments musicaux et « entre » les gestes en introduisant la notion « d'écoute à reculons ». D'autre part, afin de creuser cet outil de travail que constitue « l'écoute à reculons », l'anthropologie théâtrale représente un fil directeur dans la réflexion sur « l'être joué » et introduit la notion fondamentale de « prémouvement ».

Afin de préciser le type d'attention à développer pour ressentir le prémouvement, il est nécessaire de mieux comprendre le processus de relation au monde qui sous-tend la notion de « corps-esprit » qu'il s'agit de reconstruire selon les chercheurs en anthropologie théâtrale. Cela nous amène à questionner plus profondément, de façon à la fois théorique et pratique, la façon dont la « pensée-action » peut être appréhendée philosophiquement ainsi qu'au niveau des recherches en psychomotricité. À cette fin, dans le troisième chapitre, la phénoménologie merleau-pontienne et le modèle cognitif de l'énaction de Varela permettent d'appréhender une façon de concevoir des modèles de relation au monde qui réunissent corps et esprit dans ce que Maldiney nomme la « rencontre pathique » avec le monde. La notion centrale de « présence » permet d'enrichir notre approche de la perception par la prise en compte de l'altérité du monde et par la recherche de techniques de l'attention afin de rentrer en contact avec lui, ce qui a des implications essentielles pour la construction de la spatialité et de la temporalité. Ces conceptions servent de socle pour aborder les recherches en psychomotricité étudiant le développement de la spatialité et de la tonicité dite « assertive » qui s'avèreront essentielles afin de construire la temporalité de l'interprète.

Les conceptions développées dans le troisième chapitre permettent d'engendrer les chapitres suivants, dans lesquels on développe différents outils pratiques afin de construire l'attention de l'interprète. Afin d'éprouver « l'autre en lien » tout en restant soi et d'éprouver les variations de cette relation entre soi et l'autre, différentes pistes pratiques croisant les différentes disciplines sont proposées dans les chapitres suivants à travers deux axes principaux : comment moduler la qualité du geste comment autant de « variantes d'être autre » ? Comment naviguer dans son corps avec l'attention, afin de ressentir des connexions entre nos parties du corps considérées comme différentes variantes d'être soi-même, et en cela, d'enrichir notre rapport au monde ? Le quatrième chapitre traite de la première question en imaginant des façons de varier ses « nuances d'être-en-lien au monde » à travers les techniques de musiciens et de danseurs permettant de moduler son attention et sa temporalité, ainsi qu'à

---

<sup>135</sup> Ibid. p.145

travers l'étude de la grille de l'Effort de Laban qui permet un éclairage plus détaillé sur les qualités de mouvement des musiciens.

Le cinquième chapitre explore les rythmes qui connectent les parties du corps entre elles et qui sous-tendent la construction du corps en lien avec le monde, à travers les recherches en danse impulsées par Laban et Bartenieff ainsi qu'en Technique Alexander et *bodymapping*. Ces chercheurs déploient l'imaginaire comme une technique essentielle de construction de la présence et ouvrent à la dimension sensible de l'émergence du sens en alliant les aspects fonctionnel et expressif. Les outils concrets qu'ils développent afin de se phraser au monde permettent d'étudier des extraits d'œuvres du corpus à la lumière de ces apports.

Enfin, le dernier chapitre cherche à intégrer les différentes pistes développées dans les chapitres précédents afin de construire un jeu signifiant pour l'interprète. On approfondira par des exemples la façon dont ces techniques de présence au mouvement et d'élargissement du champ attentionnel s'articulent aux œuvres pour construire la temporalité de l'interprète.

## 2 Le temps vivant de l'impulsion à agir

### 2.1 « Être joué »

Au-delà des imaginaires comme les schèmes-images, qui correspondent étroitement au texte musical, d'autres types d'imaginaires auxquels ont recours les musiciens semblent se référer à une expérience qui fait sens pour eux. Les pianistes « joués<sup>136</sup> » selon l'expression de Damien Lehman<sup>137</sup> développent un état d'attention par lequel ils perçoivent différemment leur expérience du sonore : ils évoquent leur contact avec « quelque chose », un imaginaire qui impulse et rend nécessaire leur geste, dans l'instant, mais qui leur permet aussi de naviguer dans le temps de leur jeu qui semble s'écouler comme « un seul présent perceptif ». Cet état semble correspondre à « l'état de grâce » dont on parle couramment ou à l'état de « flow » que développe par exemple Mihaly Csikszentmihalyi, où tout semble couler de source et « où nous évoluons sans effort ni crispation dans une certaine plénitude où tout paraît facile<sup>138</sup> ». Si cet « état de grâce » semble exceptionnel, il est pourtant questionné par les œuvres d'aujourd'hui auxquelles je me réfère, qui semblent faire de ce processus la matière même de leur composition. Je vais pointer quelques-unes des caractéristiques de cet état qui semble générer des imaginaires afin de donner une direction à la recherche du vivant du jeu.

#### 2.1.1 Un geste suspendu à l'imaginaire

##### 2.1.1.1 Un état de disponibilité et de fluidité

Les actions semblent « s'auto-générer<sup>139</sup> », les pianistes semblent « mus », « joués<sup>140</sup> » ... Cet état semble paradoxal puisque les pianistes sentent que leurs intentions sont les leurs, mais qu'ils sont aussi poussés à agir, mus par une nécessité qui les dépasse. L'état qu'ils décrivent leur permet une disponibilité à l'imprévu, une ouverture de l'attention et une capacité à sentir qu'ils jouent l'œuvre comme « pour la première fois<sup>141</sup> ». Anne Le Bozec assimile cet état à un « état modifié de conscience » qui se produit lorsque l'on se sent en sécurité sur scène, souvent au bout d'un certain temps de concert, ou à certains moments du concert. L'état est décrit par la plupart des pianistes comme se produisant davantage dans le « vertige » du concert que chez soi. Si l'état de trac et d'insécurité éventuels sont domptés, cet état est souvent associé à la présence d'une acoustique, d'un « beau » piano, d'une salle qui, en étant prévue pour le concert, va permettre d'effacer les « filtres » entre la musique et l'interprète<sup>142</sup>. Les pianistes évoquent à travers cet état la capacité à se rendre disponibles à l'acoustique du lieu, à modeler leur geste et à moduler leur façon d'être aux différents paramètres insaisissables du concert – public, acoustique, piano...

---

<sup>136</sup> Témoignages de Damien Lehman, Anne Le Bozec, Susan Manoff, Kaoli Ono, Florent Boffard, Matvey Zheleznyakov, Florian Hölscher, Théodore Lambert, et ma propre expérience, cf. annexes I et III

<sup>137</sup> LEHMAN Damien. Entretien, cf. annexe I

<sup>138</sup> LACHAUX Jean-Philippe. *Le cerveau funambule*. Paris : Odile Jacob, 2020, p.16

<sup>139</sup> LE BOZEC Anne. Entretien, cf. annexe I

<sup>140</sup> LEHMAN Damien. Entretien, cf. annexe I

<sup>141</sup> LEHMAN Damien. LE BOZEC Anne

<sup>142</sup> LE BOZEC Anne. MANOFF Susan. ONO Kaoli. cf. annexe I



### 2.1.1.2 Des œuvres qui nécessitent cette expérience

L'état d'attention nécessaire pour « être joué » est particulièrement mis en évidence par des écritures comme celles de Stroppa, où la distinction entre action et perception dans l'écriture même est floutée. Celle-ci met en jeu tant de différences subtiles d'intensités, de rythme et de pédales se déployant sur des temporalités très courtes ou très longues, que le pianiste est poussé à travailler l'état attentionnel de « l'être joué » comme un état qu'il faudrait atteindre pour être simplement en mesure de jouer les subtilités notées. Marco Stroppa développe la notion de « virtuosité inversée », évoquant des gestes qui ne sont « pas difficiles à exécuter », mais qui demandent une grande virtuosité perceptive, d'écoute :

La virtuosité, d'habitude on y associe l'excès ; là, c'est la maîtrise des mouvements dans sa lenteur, mais avec une précision absolue; par exemple, tout le contrôle de la pédale, c'est de la virtuosité inversée ; le geste n'est pas compliqué, mais la maîtrise du geste l'est, comme dans les arts martiaux : gestes très lents mais avec une maîtrise totale; l'épisode Berio [cf. fig.9 ou fig.26] ou la *Cavatine* sont entièrement faits là-dessus, comme avec les accords avec des dynamiques différentes à l'intérieur ; c'est un autre type de virtuosité<sup>143</sup>.

Les fractions de pédales aussi subtiles et des *ppppppp* sont illusoires dans le cadre d'une mesure objective, en revanche elles sont une puissante motivation pour l'imaginaire.

Fig.23 STROPPIA. *Tangata Manu*, 1ère mesure

### 2.1.1.3 L'absence de délai entre les intentions du musicien et leur épanouissement

Au début de *Tangata Manu*, on se retrouve alors face à un apparent paradoxe entre la subtilité de l'écoute de variations infimes de résonance qui permettrait un contrôle très fin et la nécessité d'une action qui semble « automatique », que l'on ne maîtriserait pas dans l'instant où on la joue. Florent Boffard et Florian Hölscher témoignent de cette particularité et de l'état dans lequel ils se trouvent. Ainsi, Florent Boffard explique dans ce passage que le geste en lui-même est en quelque sorte « ignoré », qu'il ne sait pas exactement ce qu'il fait et qu'il est pourtant extrêmement perceptif et réactif au moindre changement entendu. Si ce geste ne peut pas être contrôlé par la volonté sur le corps, par la « conscience de » quelque chose, « c'est un geste, d'instrumentiste, qui demande un background de l'instrument, mais qui est extrêmement distant du réel, du faire<sup>144</sup>. » Cependant, plusieurs pianistes témoignent de la capacité à s'adapter immédiatement à l'écoute du sonore, comme si le geste se modulait « tout seul ».

<sup>143</sup> STROPPIA Marco. Séance de travail avec Marco Stroppa sur *Tangata Manu*, cf. annexe II

<sup>144</sup> BOFFARD Florent. Entretien, cf. annexe I

Dans cet état attentionnel, l'intention de mouvement prend forme dès que l'on y pense<sup>145</sup>, il n'y a plus de délai entre « je pense » et « j'active », ou de rapport de cause à effet entre intention et perçu. Il s'agit d'une caractéristique de « l'être joué » : il n'y a plus d'interférences entre le pianiste et la musique, mais un « écho immédiat » :

Ces multiples moments en concert ou justement on a la sensation de « lâcher », de ne plus être dans l'état habituel, et que le geste trouve son écho immédiat dans le son et que même le son apporte la notion du geste suivant, c'est-à-dire qu'il y a une sorte de « cycle » qui se fait, qui se met en route, et qui s'auto-génère. A ce moment-là, le son devient un fil comme un fil d'Ariane, et on le suit. On suit soi-même la narration qu'on est quand même en train de produire, donc on ne sait pas bien qui est l'œuf ou la poule. Ce sont des moments assez vertigineux, mais qui sont je pense très en équilibre – qui paraissent précaires – mais qui sont en fait des moments très forts, pendant lesquels on est en parfait équilibre entre les choses concrètes et les choses qui nous créent différents<sup>146</sup>.

Cet état particulier de disponibilité ouvre pour Damien Lehman à un « temps ouvert », à un « espace d'évènement » à travers lequel le son actuel génère le son suivant, dans une transformation et une « virtualisation » perpétuelle. Ce processus, caractérisé par une intention qui se matérialise immédiatement dans le sonore qui semble s'autogénérer, trouve son ancrage pour certains pianistes dans l'imaginaire spatial et kinesthésique :

C'est une autre temporalité : plutôt qu'une succession de choses : « tu entends dans ta tête, tu entends dehors », tout se fait en même temps et tu interagis en direct avec une sorte de matière (enfin c'est vraiment la sensation que j'ai), un peu comme de la fumée compacte qui se meut, qui est flottante, et c'est comme si tu pouvais créer à ta guise avec ça<sup>147</sup>.

Florent Boffard compare cette attitude avec celle qu'a l'interprète dans les rafales de clusters du *10<sup>e</sup> Klavierstück* de Stockhausen : il explique alors que l'imagination de l'évènement sonore permet le jeu et que l'on se module en permanence, sans savoir comment :

On est en train de reproduire une gestique qui est vraiment compliquée, qui est très rapide et à laquelle on ne peut pas penser parce que c'est une mémoire musculaire simplement qu'on remet en jeu, et en faisant tous ces gestes auxquels on ne peut pas penser, on observe simplement le résultat sonore apparaître, et on le modifie un peu, sans savoir exactement comment on le fait; c'est un peu la volonté d'entendre l'évènement sonore qui impacte sur la façon de jouer, d'une façon dont on est pas tellement conscients; là c'est la même chose, quand on lance le trait, à l'arrivée je modifie l'évolution du trait peut-être mais j'ai pas l'impression de savoir exactement où est ce que j'ai agi. L'action est inconsciente, elle est en temps réel mais on n'a pas le temps d'y penser.

Ainsi, si le geste, au moment même où il est joué, est très éloigné du « faire » et de l'intention d'action, il est pourtant :

extrêmement réactif et actif d'une façon inconsciente, c'est-à-dire qu'on est à fleur de peau quand même ; la moindre réaction de l'instrument modifie notre comportement et on anticipe presque les surprises que l'instrument va nous produire<sup>148</sup>.

Pour plusieurs pianistes, cet écho « immédiat » de leur intention dans le sonore est directement lié à la capacité à se sentir touché au niveau du bout des doigts et à sentir que cette sensation se propage dans le corps, comme un flux. En particulier, Damien Lehman insiste sur l'importance de la perception de la pulpe du doigt qui apporte une sécurité, une sensation « inaliénable » qui se propage au corps entier, apportant alors une liberté et une disponibilité au

---

<sup>145</sup> ONO Kaoli. LEHMAN Damien. LE BOZEC Anne.

<sup>146</sup> LE BOZEC Anne. Entretien, cf. annexe I

<sup>147</sup> ONO Kaoli. Entretien, cf. annexe I

<sup>148</sup> Ibid.

changement<sup>149</sup>. Plutôt que de chercher « le bon geste » et à « jouer du piano », il explique qu'il cherche que « le piano joue de lui ». Plusieurs pianistes témoignent des filtres qui s'effacent entre leur pensée, leurs intentions et ce qu'ils entendent. Comme Damien Lehman, Matvey Zheleznyakov insiste sur ce travail de la pulpe en connexion avec la mobilité intérieure du corps, permettant cet état « d'être joué » :

Au moment où on sent la connexion entre perception du bout des doigts et sensation de l'épaule mobile, physiquement, il se passe quelque chose où la pensée est mobilisée : il y a des intermédiaires qui s'effacent entre soi et le son. Ce que j'entends, ce que je veux, se réalise de façon immédiate : on ne « fabrique » pas le son ; on ne se dit pas : « là je bouge comme cela, à tant de degrés, et il faut que ce soit piano, que je fasse telle pression, etc. » Tu ne vis pas le son en décalage, tu es « dedans<sup>150</sup> ».

Damien Lehman met en évidence l'importance, non seulement de la sensation du bout du doigt, mais de la variation de cette sensation, de la transformation de cette sensation qui « connecte immédiatement à l'oreille<sup>151</sup> ». Pour ces pianistes, cet état « d'être joué » apparaît non seulement comme un état spécial mais aussi comme une « méthode<sup>152</sup> » que l'on va interroger. Il s'agit pour eux de la capacité à sentir quelque chose d'intime conservé sur scène qui permet de s'abandonner et de prendre des risques. Anne Le Bozec explique également l'aspect décisif de cette attitude de lâcher-prise :

Mettre le travail au service de quelque chose qui ne travaille plus, pour moi, c'est indissociable de la notion de prestation : on laisse le travail produire son effet, en se laissant amener, porter vers le geste musical dans la conscience, le désir qu'on en a, avec le contact avec ce qu'on n'a pas d'habitude, c'est-à-dire l'ensemble que constitue un piano prévu, une acoustique et un public venu pour ça et une heure prévue pour ça. Le travail mène à cette heure spéciale, et pour être disponible à ce que cette heure propose de particulier, il faut en effet baisser la garde quelque part ; pour cela, il faut être capable de faire confiance au travail qu'on a effectué<sup>153</sup>.

L'état « d'être joué » amène à une expérience de l'espace et du temps différente de notre expérience quotidienne.

## 2.1.2 Un temps et un espace « ouverts »

### 2.1.2.1 Un espace habité au-delà du visible, à la fois prolongement de soi et distinct

L'espace est perçu de façon différente de l'habituel : il semble plus « ouvert<sup>154</sup> ». Le sonore semble être « notre prolongement<sup>155</sup> », on a l'impression de « faire partie du son<sup>156</sup> ». Le piano n'est plus senti comme instrument mais comme prolongement de soi. Tout en se prolongeant dans l'espace, certains pianistes décrivent la présence de quelque chose d'autre qu'eux-mêmes que l'on peut sentir, par exemple une sorte de « matière mouvante, flottante<sup>157</sup> » qui se définit parfois comme un flux de type « courant d'air<sup>158</sup> » qui modèle nos gestes, mais

---

<sup>149</sup> LEHMAN Damien. Entretien, cf. annexe I

<sup>150</sup> ZHELEZNYAKOV Matvey. Entretien, cf. annexe I

<sup>151</sup> LEHMAN Damien. *Op.cit.*

<sup>152</sup> Ibid.

<sup>153</sup> LE BOZEC Anne. *Op. cit.*

<sup>154</sup> LE BOZEC Anne. LEHMAN Damien. ONO Kaoli, cf. annexe I

<sup>155</sup> LE BOZEC Anne, *Op.cit.*

<sup>156</sup> ONO Kaoli, *Op.cit.*

<sup>157</sup> Ibid.

<sup>158</sup> BOFFARD Florent. *Op.cit.* PESSON Gérard.

aussi que nous modelons : cette surface est continuellement en train de se transformer. Elle n'est pas définie en tant qu'objet mais comme une « chose » avec laquelle on est en contact d'une façon à chaque fois différente. Ainsi, Anne Le Bozec parle quelque fois, en cours, de « jongler<sup>159</sup> » dans une résonance, évoquant, me semble-t-il, la permanence perceptive d'une « chose » par rapport à laquelle on est libre de jouer, en la touchant, ou pas. On peut alors s'en extraire et revenir : on peut s'en éloigner et s'en rapprocher dans l'espace imaginaire, mais aussi dans le temps, puisqu'on peut s'extraire de notre action pour se sentir ailleurs ou pour se souvenir d'un autre moment du jeu, tout en restant présent là où l'on est. La « matière mouvante » semble avoir une certaine permanence : elle dure, elle est continue ; pourtant, elle se transforme dans un flux en aller-retour entre nos gestes et ses mouvements. Il ressort des témoignages qu'il ne s'agit pas d'espace ou de substance visibles, mais d'une sorte de surface présente de façon multisensorielle. Une certaine liberté émerge du jeu avec cette « chose » qui est à la fois visuelle, touchable et écoutée. Les imaginaires de matière, de substance, de formes en mouvement cités en première partie me semblent se rapporter à cette expérience et évoquent un espace à travers lequel on semble sortir de ses limites habituelles, qui semble aller bien au-delà de l'espace « visible » et « contenant » des objets.

### 2.1.2.2 Un espace dilaté

L'espace de l'expérience semble être un espace englobant, plus grand que le *soi* habituel, que l'espace du corps habituel que l'on distingue des choses perçues dans l'espace : dans cette expérience, la distinction entre l'intérieur du corps et son extérieur ne semble plus faire sens. Pour Damien Lehman, cet état « modifie la réception du son, et modifie en même temps la place que les sons vont se faire les uns les autres ». L'espace « ouvert » le rend « plus poreux à ce qui peut se passer » :

C'est comme s'il y avait plus de place. Ce n'est pas comme si j'arrivais mieux à me projeter dans l'espace, c'est plutôt comme si j'arrivais mieux à accueillir l'espace en moi, me mettre à la dimension de la salle, pouvoir accueillir le public dans mon espace, c'est-à-dire que mon espace s'agrandit. Plutôt que d'envoyer des flèches dans le public, ce n'est pas ça. Mais c'est probablement un effet de « le son envahit mon corps » dont l'espace sonore envahit mon corps, donc l'espace envahit mon corps, du coup mon corps se sent plus grand : il y a plus de place<sup>160</sup>.

La notion de « projection » sonore qui me semble associée à l'attitude par laquelle on se place soi distinctement par rapport au public pour lui « envoyer quelque chose » est remplacée par la notion de « se mettre à la dimension d'un autre espace ». Ainsi, Anne Le Bozec parle aussi de « se proportionner à la dimension de la salle ». À travers l'écoute de la façon dont le son est « porté, renvoyé, réfléchi », elle évoque alors un processus d'accordage de l'écoute, de l'attention, dans l'interaction entre les quatre instruments que constituent pour elle le piano, la salle, l'interprète lui-même et le public<sup>161</sup>. Par cette expérience, la notion de limites est remise en question. Les limites sont engagées à travers une éventuelle expérience de « l'objet sonore » ambiguë : « quelque chose » semble manipulé, que nous appelons dur, rond, soyeux, volute, etc. En même temps, nous percevons ses limites par les nôtres et non contre les nôtres : l'objet

---

<sup>159</sup> LE BOZEC Anne. Cours

<sup>160</sup> LEHMAN Damien. *Op.cit.*

<sup>161</sup> LE BOZEC Anne. *Op.cit.*

en lui-même n'est pas distinct de nous-mêmes, nous pouvons percevoir une forme dynamique imaginaire plutôt dans un coin de la pièce, mais aussi dans un autre endroit où nous nous trouvons également.

### 2.1.2.3 Un espace partagé

Associé à cette expérience singulière de l'espace, un phénomène d'intersubjectivité se dessine également. Non seulement, « j'habite » l'espace, mais tous les auditeurs semblent habiter cet espace : moi-même je ne m'y trouve pas davantage que les autres. L'espace et le temps semblent englober toutes les personnes présentes ensemble, dans un état d'attention qui semble « agrandi » par la capacité à englober l'attention des auditeurs. Ainsi, la capacité à se proportionner à l'espace évoquée par Damien Lehman et Anne Le Bozec permet de pouvoir se sentir à plusieurs endroits de la salle : « C'est assez difficile à expliquer ; en aucun cas on ne peut être à la fois derrière son piano et au dernier rang de la salle, et c'est pourtant ce qu'il se passe<sup>162</sup>. » La remise en cause des limites habituelles semble alors nous permettre de sentir les points de vue d'autres personnes sur notre expérience. Anne Le Bozec raconte ainsi une expérience d'intersubjectivité : « ma perception de l'ensemble de ces gens était complètement différente, c'est-à-dire que j'avais l'impression que j'étais ces gens, également. » D'autres pianistes évoquent « l'impression de pouvoir jouer avec les attentes du public<sup>163</sup> ». De mon côté, je me sens à la fois moi-même de façon plus intense qu'au quotidien et cet éprouvé me semble englober celui des personnes présentes dans la pièce, comme si nous étions tous en contact avec ces formes sonores, avec des éléments de discours, avec ce que j'appellerais des « présences » dans l'espace qui provoquent et sont générées par mon mouvement qui me semble alors être le mouvement de « tous » dans la pièce, et non plus seulement le mien.

### 2.1.2.4 S'éloigner et se rapprocher de « quelque chose » qui nous modèle et que nous modelons

Stroppa met lui aussi l'accent sur l'attitude de « détachement » de l'activité de l'interprète qui devrait pouvoir s'extraire de son geste moteur afin d'être absorbé dans sa perception du sonore. Il associe ce détachement à la suspension à son imaginaire qui guiderait son geste. En particulier dans le travail du passage semi-improvisé de *Tangata Manu*, il insiste beaucoup sur la puissance de l'imaginaire de l'interprète qui doit « raconter quelque chose ». Il propose d'imaginer un rapprochement et un éloignement par rapport à un objet, qui serait ici la résonance cachée ou une « chose fourmillante ». Il révèle alors un imaginaire qui me semble typique de « l'être joué », par lequel on ne se met pas en contact avec un objet précis, mais on module son éloignement avec quelque chose, avec une « matière mouvante » :

Il faudrait arriver à se détacher entièrement du jeu pour écouter uniquement l'éloignement et le rapprochement du jeu dû à la pédale ; c'est comme si on voyait une chose fourmillante – plein de moustiques qui bougent – et on s'approche ou on s'éloigne, mais la vitesse de fourmillement ne change pas : on s'approche et on s'éloigne du temps, pas de la vitesse ou de l'épaisseur de la résonance, parfois

---

<sup>162</sup> Ibid.

<sup>163</sup> COMBY Jacques. Communication personnelle.

on y passe. C'est comme si on avait une suite de boîtes fourmillantes, on regarde l'une, puis l'autre, on reste plus longtemps sur celle-ci, puis on regarde une troisième ; c'est cette idée de rester plus ou moins dans ces champs harmoniques ; à la base de toutes les pièces y a un langage harmonique, donc on joue des accords plus ou moins cachés – c'est de la résonance - ils sont cachés<sup>164</sup>.

Le détachement du jeu permettrait d'imaginer une relation à « quelque chose » qui créerait le temps de l'impulsion de mouvement : les liens entre les éléments semblent couler de source, alors même que l'on se sent fusionner avec le sonore.

The image displays a musical score for piano, consisting of several systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings such as *ppp* and *ppp* *ppp*. Performance instructions are written in French, including "Pezatissimo inafferrabile, assurro" (circled in blue), "sempre la stessa (relaxa la mano)", "quasi senza ped.", and "poco a poco via ped.". There are also numerical markings like "1c", "3c", "4c", "6", "5", "3", "4", "3", "8" and pedal markings like "1/2 ped.", "1/3 ped.", "2/3 ped.". A circled "F2" is present in the first system. The score is divided into measures and systems, with some measures containing multiple notes.

<sup>164</sup> STROPPA Marco. Séance de travail, cf. annexe II

Fig.24 STROPPA *Tangata Manu*, mesures 65 à 80

Le temps de passage d'une boîte à l'autre serait alors lié à notre dynamique perceptive suspendue à notre imaginaire de rapprochement et d'éloignement par rapport à cette chose. Pour Florent Boffard également, il serait indispensable de trouver cet état suspendu à l'imaginaire pour avoir seulement les moyens de jouer ce qui est écrit, ce qui serait caractéristique de cette œuvre. En effet, il explique le processus par lequel il a d'abord, par l'étude de la partition, construit un imaginaire musical, fait de textures inspirées par l'électronique dont Marco Stroppa est extrêmement féru<sup>165</sup>, avant de chercher au piano les meilleurs moyens de faire vivre son imaginaire. L'écriture donne des indices de textures, d'espaces, « d'images sonores » qui, en dépassant l'univers pianistique et les possibilités du piano, semblent davantage connectées au monde sonore de l'électronique. Florent Boffard met bien en évidence ce double niveau d'image sonore à atteindre :

Cela demande d'assimiler encore plus profondément peut être que pour un autre répertoire, de se libérer encore plus et essayer de prendre du recul, un envol encore, à ce niveau. Alors les problèmes de double échappement, l'échelle de dynamiques absolument sidérantes qu'il imagine, l'échelle de pédale qui est en fait une échelle de résonance – en fait tout est indiqué pour moi pour un résultat, une image sonore très concrète. Toutes les indications sur le papier [qui paraissent conceptuelles] sont pour atteindre cette

<sup>165</sup> Cf. par exemple *Traettoria* de Marco Stroppa pour piano et électronique

matière sonore, qui est je trouve très nouvelle et pour moi sort vraiment de l'imaginaire qu'on a habituellement ; j'ai toujours eu la sensation qu'il était extrêmement nourri par ce que l'électronique avait pu apporter dans les années précédentes ; c'est un des compositeurs qui je trouve pense le plus en termes de matières sonores, élargi jusqu'à l'électronique. A maintes reprises dans la pièce, le résultat, quand on arrive à l'atteindre, est tellement déconnecté de ce qu'on a l'habitude d'entendre du piano, le seul souvenir qu'on en a finalement ce sont des bribes de sons électroniques, que j'ai eu moi dans l'oreille quand j'ai travaillé à l'IRCAM. C'est vraiment une chose qui m'a toujours marqué chez lui. Du coup avec cette perception-là, j'ai eu une approche de la pièce un peu différente, j'ai essayé de m'éloigner de la première approche qu'on a d'habitude dans une pièce, c'est-à-dire qu'on essaie d'être fidèle au texte, c'est un premier message; alors sans être infidèle au texte bien sûr, j'ai vraiment essayé de me forger, de retrouver l'image qui avait pu être celle d'origine, pour reprendre la nécessité de l'écriture; et du coup ça me permettait de prendre et de comprendre de donner beaucoup plus de nécessité et de logiques à tout un tas d'indications qui sont totalement irrationnelles, enfin qui sont au-delà du crédible, quand t'as des *pppppp*, des tiers de pédales, des huitièmes, c'est trop subjectif; mais si on connecte ça à la volonté purement sonore, globale, de l'idée, tout d'un coup ça prend un sens. Et du coup, l'interprétation, contourne la notation, c'est-à-dire qu'on prend la notation telle quelle pour trouver l'idée sonore qu'il a souhaité et on revient derrière la notation en se libérant un peu de ce qui serait extrêmement étouffant car c'est trop précis, mais seulement pour le réinterpréter selon cette idée, ces déductions sonores qu'on a eues.

Les difficultés poussent l'interprète – bien à l'inverse de le cantonner à un rôle « d'exécutant » de la pensée du compositeur – à creuser dans les tréfonds de son imaginaire, à dépasser les possibilités du piano pour, au-delà des absolus de l'écriture, comme le dit Denis Pascal, « faire vivre un rêve<sup>166</sup> ». Dans cet état de suspension à l'imaginaire, on peut sur l'instant modifier ce qui est demandé en termes de valeurs absolues écrites et en fonction de ce qu'on entend : le jeu est guidé par la perception qui se confronte à l'imaginaire. L'impulsion de mouvement semble alors provoquée par l'intention d'entendre quelque chose qui est suspendu à un imaginaire qui dépasse toujours le sonore, qui serait ici associé, par exemple, aux sons électroniques. Comme les modes de jeux utilisés sont très dépendants de l'acoustique, du piano, etc., ils sont particulièrement soumis à la faculté d'adaptation de l'interprète guidée par la puissance de son imagination.

La « fidélité » au texte va alors de pair avec la recherche perceptive qui est une recherche de modelage de l'expérience : « pour ajuster toute la réalisation sonore par rapport à ce paysage qui doit émerger [...] il faut garder beaucoup de recul par rapport au résultat, pour ne pas être infidèle mais surtout être capable de moduler l'écrit en fonction de ce qu'on entend<sup>167</sup> ».

### 2.1.2.5 Le temps suspendu

Dans le cas du passage semi-improvisé de *Tangata Manu*, lorsque Florian Hölscher parle « d'apesanteur » dans ce passage semi-improvisé, Florent Boffard évoque son impression d'être un spectateur qui changerait d'espace progressivement, au fil des boîtes<sup>168</sup>. L'interprète est alors là aussi en contact avec « quelque chose » qui module son geste. Comme l'explique Boffard, en se transformant l'un au contact de l'autre, une sorte de temps étiré se génère, dont on ne comprend pas comment il passe, mais qui correspond à une expérience continue, de transformation progressive :

Une impression d'apesanteur du temps : on ne comprend pas trop comment se déroule, comment passe le temps. Pourtant le temps se déroule, mais il paraît être un peu figé parce que, s'il y a une permanence de

<sup>166</sup> PASCAL Denis. *Op.cit.*

<sup>167</sup> BOFFARD Florent. *Op.cit.*

<sup>168</sup> Ibid.



l'ostinato, pourtant les choses se transforment petit à petit, de façon un peu aléatoire, ou volontairement un peu imprévisible ; les choses évoluent et on n'arrive pas à percevoir ; on n'arrive pas à comprendre pourquoi et comment. On se rend compte finalement après avoir fini qu'on a traversé plein d'espaces différents, que l'objet sonore s'est transformé et on n'a pas eu le temps de comprendre pourquoi. C'est comme quelque chose qui aurait été incroyablement étiré.

Cette expérience du temps suspendu dans un état « d'être joué » est révélée également d'une façon plus générale par d'autres pianistes. Par exemple, Matvey Zheleznyakov explique que son jeu scénique lui apparaît parfois comme « hors du temps, non daté », qu'il ne sait pas quand est-ce que ce que ça se passe<sup>169</sup>. Anne Le Bozec évoque une expérience particulière « d'être joué » à travers laquelle la perception de l'écoulement temporel pendant un passage difficile s'est modifiée en même temps que son sentiment d'elle-même, puisque cela a correspondu à l'expérience d'intersubjectivité décrite plus haut :

J'ai senti quelque chose se reculer en moi, et c'est comme si tout d'un coup je jouais au ralenti -alors que la musique se passait parfaitement au rythme auquel elle devait aller – et je me suis vue moi-même faire les gestes qu'il fallait pour que le passage passe sans aucun problème, comme si en effet j'avais le choix de ce qu'il se passait.

Une disponibilité aigüe émerge alors de cet état qui semble accroître la capacité de l'interprète à moduler son geste dans un temps très court, comme l'évoque aussi Florent Boffard dans son expérience de *Tangata Manu*. Grâce à cette disponibilité aux changements, le temps pour Damien Lehman « devient une transformation, beaucoup plus qu'une trajectoire qu'on a établie<sup>170</sup> », c'est-à-dire que l'on se sent libre d'infléchir les articulations du discours musical aux imprévus et aux propositions des partenaires éventuels : chaque son se transforme dans le suivant, et le son suivant est une « virtualité » du son précédent<sup>171</sup>.

Dans le passage semi-improvisé, la perception de l'interprète se rapporte à un imaginaire qui génère un temps qui n'est pas fixé à l'avance : l'espace de l'imaginaire crée une simultanéité qui est aussi, semble-t-il, temporelle. La forme de *Tangata Manu* semble alors générée par la recherche et la dynamique de « l'être joué ».

### 2.1.3 La forme de l'œuvre : une façon de percevoir de l'interprète

Ce point de vue sur un processus compositionnel étroitement lié à la recherche de l'interprète est développé également par Florian Hölscher. Celui-ci explique la façon dont Stroppa note ce que l'interprète doit tenter de percevoir, ce qui génère un temps qui naît en fonction de cette dynamique perceptive. Prenons par exemple le passage dit « passage Berio » dans lequel la métaphore de l'envol stimulant l'imaginaire est encore filée, car il est caractérisé par un « envol » sur des accords issus de *Sinfonia* et de *O'king* de Berio. Stroppa note à la main droite des notes qui correspondent aux harmoniques de la note *do* dièse jouée par la main gauche. Le tissu harmonique qu'induit la main droite au-dessus du *do* dièse joué par la main gauche est alors composé des harmoniques du spectre du *do* dièse, comme l'explique Hölscher :

Au début, ça ne part de rien, on a vraiment un processus, une attaque d'un accord, et, sans début, tout d'un coup ça apparaît, et là c'est vraiment la musique électronique. Plus tard, il interprète l'intérieur de la sonorité de cet accord, qui vient de Berio. Et plus loin encore, il fait une colorisation de ce *do dièse* avec

---

<sup>169</sup> ZHELEZNYAKOV Matvey. *Op.cit.*

<sup>170</sup> LEHMAN Damien. *Op.cit.*

<sup>171</sup> Ibid.

le *sol dièse*, etc., mesure 48, et ça devient de plus en plus riche. Au début, c'est un seul trémolo avec de fausses harmoniques, puis ça se développe, plus loin c'est plus détaillé par des arpèges qui viennent de cette harmonique de la mesure 38.

Le jeu de main droite implique donc de percevoir le spectre harmonique de cette note grave, et cette perception de l'interprète génère le temps de la succession des harmoniques. Elle l'incite à « mettre en perspective » la façon dont on entend les harmoniques se détacher du *do dièse* de la main gauche avec les « harmoniques de la main droite ». Cela crée un jeu perceptif d'où émerge une temporalité très subtile entre les deux mains.

Fig.25 STROPPA *Tangata Manu*. Mesures 56-63

Dans ce passage, on voyage au cœur du spectre d'un son, comme l'explique Hölischer :

C'est vraiment un voyage à l'intérieur de la sonorité, d'une résonance elle-même ; et ce voyage n'est pas juste une recherche. C'est le processus musical [qui] est le même que les résultats de la recherche : c'est de la recherche qui est composée<sup>172</sup>.

Cette notion de « recherche composée » est particulièrement intéressante puisqu'elle compose autour du processus que nous décrivons : dévoiler la forme de l'œuvre à travers la recherche du « fil de soi », en sortant de la conception de « l'objet-œuvre ».

Mon expérience avec *Au cœur de l'oblique* d'Héctor Parra est assez révélatrice de cet état particulier, dans la perspective où il détermine la construction du jeu. En effet, après avoir rencontré les difficultés évoquées au chapitre 1, ce n'est que lorsque mon attention s'est « ouverte », à partir de l'exploration perceptuelle d'un imaginaire associé à l'œuvre – de mouvements de plaques géologiques, de phénomènes naturels qui nous dépassent –, que j'ai commencé à avoir les moyens de faire l'expérience de la délimitation et de la continuité entre

<sup>172</sup> HOLSCHER Florian. Entretien, cf. annexe I

les éléments musicaux. En vivant une expérience similaire à celle de « l'être joué », j'ai alors senti ce qui les liait : des différences d'éprouvés, de qualités de gestes entre les clusters, comme autant de différents rapports au poids, de façons de retenir le geste, etc.<sup>173</sup> En particulier, la résonance des clusters m'est alors apparue comme une matière que je pouvais modeler et qui en même temps me surprenait : elle semblait à la fois indépendante dans son mouvement et reliée au mien<sup>174</sup>. L'espace m'apparaissait agrandi – non pas l'espace « autour » de moi, mais mon champ attentionnel, englobant indifféremment moi-même et l'espace « autour ». Enfin, le temps m'apparaissait différemment puisque tout me semblait relié dans un immense « présent perceptif » à travers lequel mes gestes s'autogénéraient : mon attention à l'espace semblait alors suspendre le temps.

### 2.1.3.1 L'effort du geste expressif gommé : l'expressivité dans l'expérience

Dans les œuvres d'aujourd'hui auxquelles je me réfère, le « vivant » ne me semble pas lié aux gestes « d'effort » expressifs tels qu'on les rencontre dans la musique occidentale des XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup>, mais davantage à cet état d'attention « ouvert » et articulé à l'œuvre. Les caractéristiques de l'expérience de « l'être joué » me semblent alors imprégner ces œuvres. Je vais reprendre quelques exemples du chapitre 1 à la lumière de l'analyse de « l'être joué ». Par exemple, au début du « passage Berio », mesure 53 (cf.fig.26), Stroppa joue avec un levé de pédale « expressif », dont il spécifie la durée de façon très précise et deux accords alternés dont il note l'équilibre sonore à l'aide de nuances « verticales ».

Fig.26 STROPPA. *Tangata Manu*, mesures 52 à 58 (partition annotée par le compositeur)

<sup>173</sup> Cf. Notes sur les œuvres, annexe III

<sup>174</sup> Cette expérience rejoint celle décrite plus haut par Kaoli Ono au sujet de « l'être joué », cf ; annexe I

Par habitude, j'avais tendance à faire attendre le deuxième accord, comme pour rendre expressif « l'effort » que génère le fait de passer d'un accord à l'autre et de préparer l'équilibre sonore du deuxième. En effet, le mouvement d'effort semble se matérialiser habituellement par un déplacement du pianiste qui délimite le sonore et se déploie dans l'espace sans produire directement du son. Or, lors d'une séance de travail, il m'a demandé que l'accord arrive « à point nommé<sup>175</sup> » et non pas trop tard après le relevé de pédale expressif. La demande de Stroppa montre que le passage d'un accord à l'autre n'exige pas de montrer le type d'effort qui permettrait d'inférer « un agent ». En sortant de ce type d'intention expressive, le focus se trouve placé sur le mouvement de résonance produit avec la pédale, qui fait la transition entre les deux accords. Ce mouvement de pédale prend alors une valeur expressive de mouvement « d'effort » que je ressens comme une sorte d'intention de *crescendo* vers le deuxième accord. Le mouvement d'effort se transforme donc ici en un élément sonore phrasé, répété de différentes façons et devenant un élément musical. Les échelles temporelles habituelles sont alors bouleversées de façon expressive. En effet, d'une part, le mouvement de la résonance se déploie de façon plus dilatée dans le temps que d'habitude pour un simple lever de pédale. D'autre part, si on le considère comme un *crescendo*, il est au contraire resserré dans le temps car ce type de *crescendo* exige habituellement plusieurs sons pour se développer, qui sont ici condensés en une résonance. Dans cette écriture, c'est l'interprète qui est chargé de rendre ce levé de pédale « intense », afin qu'il dégage une tension qui mène à l'accord, ce qui n'est possible que par l'acuité de sa perception. Cela rappelle l'écriture (évoquée plus haut en 1.1.3.2) de Beethoven ou Schumann du *crescendo* sur une seule note tenue au piano (fig.8). Toutefois, chez Stroppa, cet « effort » sous-jacent n'est pas suggéré, mais inhérent à l'écriture : on peut structurer son jeu pour entendre un réel changement sonore à travers le relevé de la pédale.

### 2.1.3.2 Des espaces et des temps étendus : chercher l'expérience de la simultanéité

De même, si l'on reprend l'exemple du trémolo sur le *do* dièse qui commence à émerger mesure 56 (fig.26), l'écriture n'implique pas un effort pour mener d'un élément à l'autre. On ne fait donc pas exister le geste qui permet de passer de l'un à l'autre : la relation entre les deux est recherchée à travers un entrejeu qui exige de construire la perception de l'interprète. En effet, mesure 58, on a vu que la main droite jouait les harmoniques entendus dans le *do* dièse joué par la main gauche : l'interprète doit tantôt se percevoir « du côté gauche » comme s'il écoutait le côté droit, tantôt du côté droit comme s'il écoutait le côté gauche. Ces différences de point de vue se déroulent à un très petit niveau temporel. Cette exigence perceptive implique donc que la spatialité de l'interprète soit investie et « élargie » afin de faire coexister des espaces habités différents : les deux espaces gauche et droite semblent exister en même temps, avant le geste.

Dans les œuvres de Chopin ou Beethoven évoquées en première partie, par exemple, les mouvements vocaux ou ceux qui se réfèrent à l'effort de déplacement sont les mouvements expressifs de référence : on allonge le temps, on cherche la « tension », etc. Les schèmes-images, eux aussi, se réfèrent à un individu comme « ego » unique, même s'ils font dialoguer plusieurs entités. Dans ces œuvres, l'interprète, en exagérant l'effort de ses déplacements et

---

<sup>175</sup> STROPPIA Marco. Séance de travail, cf. annexe II

certaines temporalités, pourrait être expressif. Par exemple, dans chaque *Prélude* de Chopin, les gestes sont éprouvés dans la continuité de l'effort d'un « agent virtuel » identifiable, pour reprendre le vocabulaire de Robert Hatten – qu'il s'agisse de contrastes ou de qualités de gestes similaires. Même lorsque plusieurs personnages entrent en jeu, leur dialogue apparaît avec différents timings entre leurs interventions qui correspondent à leur « caractère » : on cherche alors une cohérence dans les changements, dans les déplacements. Dans ces cas, le geste vocal est comme le dit Hatten, le « prototype du geste musical » : il permet d'immédiatement identifier un élément comme un geste.

Or, dans plusieurs œuvres d'aujourd'hui, le problème se pose différemment car « l'objet-musical » est plus éclaté : la référence à l'individu qui se mouvrait comme ego unique est beaucoup moins, voire pas du tout mise en évidence. Dès Debussy, comme le développe Muriel Joubert<sup>176</sup>, la discontinuité dans la succession des éléments crée une sorte de « kaléidoscope » que celle-ci met en perspective avec la notion de profondeur : toutes les faces semblent exister en même temps, et l'on passe de l'une à l'autre en continuant à éprouver la permanence de la précédente et des suivantes. Si je prends l'exemple de *La Lune descend sur le temple qui fut...* extrait des *Images* de Debussy, l'enjeu de la « spatialisation » est de faire exister l'espace des graves et l'espaces des accords médium/aigu simultanément :

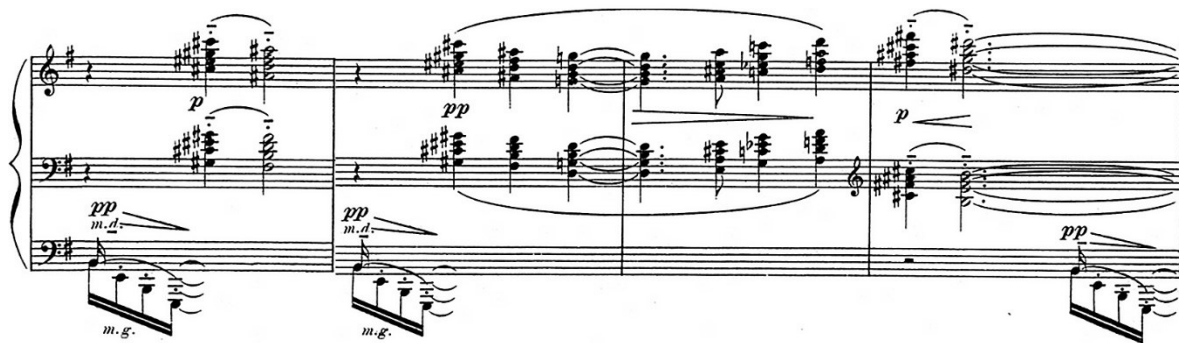


Fig.27 DEBUSSY *Images* : *La Lune descend sur le temple qui fut...*

Le temps pour passer de l'un à l'autre n'est pas un temps se référant à l'effort d'un individu, ce que souligne Anne Le Bozec<sup>177</sup>. En effet, si l'on « prend du temps », ce temps n'est pas identifié comme « expressif », comme signifiant, parce qu'il gomme la permanence des graves dans les accords qui suivent, ce qui empêche la « profondeur » d'apparaître. Comme le souligne aussi Renaud Meric :

Claude Debussy cherche tacitement à dépasser cette écriture gestuelle et à transgresser cette restriction sonore : même en utilisant des notes, il les articule de telle manière qu'elles ne peuvent plus se fonder sur les gestes vocaux. Ces sons ne sont plus seulement des gestes, ils commencent à intégrer les multiples mouvements perceptibles. À la suite de Debussy, les compositeurs des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles ne cesseront de développer cette idée, d'intégrer des mouvements autres que ceux créés par les gestes vocaux<sup>178</sup>.

La notion de progression, de tension musicale s'en trouve transformée. Ces œuvres me paraissent gommer l'effort du geste de l'interprète nécessaire pour se déplacer entre les éléments, comme si ce geste n'était pas expressif en lui-même mais qu'il devait montrer différents éléments existant dans différents espaces simultanément. C'est davantage la

<sup>176</sup> JOUBERT Muriel. *La musique de Debussy et l'espace des profondeurs*. Editions Universitaires de Dijon, 2018

<sup>177</sup> LE BOZEC Anne. Cours, 2021

<sup>178</sup> MERIC Renaud. *Op.cit.*, p.201

profusion de faces différentes de l'œuvre et la virtuosité perceptive de cet éclatement qui génèrent des moments de climax, comme dans les œuvres de Parra, Stroppa, Pesson ou Modarresifar. On ne cherche plus nécessairement à construire un grand geste ou à montrer l'effort, ce qui permet de poser la question du processus de construction de cette expressivité.

### 2.1.3.3 L'utilisation inhabituelle des échelles de temps

Ce phénomène d'éclatement est associé à l'utilisation d'échelles de temps qui semblent étirées par les compositeurs. En effet, dans les œuvres de la musique classique occidentale, par exemple chez Chopin ou Mozart, le phrasé est induit par l'écriture et fait très souvent référence à la vocalité, en faisant correspondre les échelles temporelles de la vocalité et du langage à celles de l'œuvre – par exemple, l'échelle de la phrase de 2 à 10 secondes, qui peut être chantée « en un souffle », est très souvent utilisée. Au contraire, dans certaines œuvres plus récentes, le temps est étiré par rapport à l'habituel, au niveau de la macrostructure comme à celui de la plus petite structure. Par exemple, au début de *Tangata Manu*, la longue mélodie s'écoule sur un temps très long et est interrompue de triples croches, avec des points d'orgue. Inversement, dans le « passage Berio », chaque levé de pédale, si court soit-il, constitue en lui-même un événement musical. Ou encore, l'écoute de résonances cachées semble déterminer le temps passé dans les boîtes semi-improvisées, temps qui est déterminé par le compositeur, sans pourtant qu'il ne puisse se séparer de l'expérience de l'interprète. À travers ces œuvres, on semble donc chercher à faire l'expérience de différents espaces et de différents temps simultanément, ce qui résonne avec les images de « l'être joué ». Cette recherche de simultanéité des éléments musicaux dans l'espace et dans le temps de l'expérience me semble mise en lumière et placée au centre du questionnement des compositeurs et des compositrices à travers l'écriture des résonances, mais aussi des longues mélodies qui s'étalent sur la macrostructure, des passages semi-improvisés, etc. La recherche de l'interprète de construction de sa temporalité, au niveau de la microstructure comme au niveau de la macrostructure, est donc « composée » comme un paramètre essentiel afin de construire la forme de l'œuvre. Si, dans toutes les œuvres de toutes époques, l'enjeu pour l'interprète est de trouver un « fil » signifiant pour lui, qui fasse correspondre toutes les échelles temporelles, toutefois, comme le souligne Boffard, l'interprète, à travers cette « recherche composée », doit être encore plus présent aux processus qu'il vit et construit habituellement<sup>179</sup>.

L'expérience de « l'être joué » apparaît alors comme une réponse aux problématiques posées par ces œuvres : il s'agit d'un état qui est souvent recherché par les artistes. Le rapport au temps et à l'espace que révèle l'expérience de « l'être joué » et qu'exige les œuvres comme *Tangata Manu* nécessite une construction : les imaginaires de substance, de texture, de matières me semblent être la conséquence de cette construction. Or, ces imaginaires et ces descriptions de l'expérience après-coup ne suffisent pas à refaire cette expérience du vivant. En effet, si celle-ci se base sur la façon dont on est au monde habituellement, toutefois elle n'est pas « donnée » : mon hypothèse est que cette expérience est le fruit d'un long travail pour retrouver le « vivant » d'une œuvre musicale dont on n'a plus que les traces sur du papier. Elle se construit et demande un apprentissage qui nous fait retourner aux bases de notre façon d'être au monde,

---

<sup>179</sup> BOFFARD Florent. Entretien, annexe I.

afin de mieux comprendre comment naît le mouvement et le sens de nos gestes. Nous allons chercher à définir les caractéristiques du temps vivant et de l'impulsion d'action qui peut le générer en mettant en miroir l'expérience pratique pianistique et les recherches en musicologie et en anthropologie théâtrale.

## **2.2 Le temps vivant dans l'écart entre répétition et différence : les « surprises »**

Je vais prendre l'exemple de *Speech of clouds* de Gérard Pesson, œuvre à travers laquelle le problème du temps à construire et de la motivation de l'impulsion à agir est particulièrement saillant. Le compositeur m'a fait travailler la construction du geste et la recherche du sens de son œuvre à l'aide d'imaginaires que j'ai assimilé très progressivement. Je vais me baser sur cette expérience<sup>180</sup> pour appréhender ce que constitue un « temps vivant ».

### **2.2.1 Construire le vivant : la question de l'impulsion à agir**

*Speech of clouds* fait partie du cycle des *Vexierbilder*, titre qui évoque un jeu où l'on doit chercher l'image cachée... tout un programme pour notre questionnement ! À travers cette œuvre qui va d'une extrême volubilité *ppp* au silence progressif, jusqu'à la dissolution totale de la matière sonore, les grappes de triples croches du début de la pièce semblent soudainement, de temps à autre, se figer en une seule note tenue. Pourtant, deux notes, *la* et *do*, prises dans la pédale tonale depuis le début de la pièce, continuent de résonner pendant les suspensions. Cet écran de résonances semble avoir une vie propre, évoluant au gré des interférences avec les notes jouées et de la gestion libre de la pédale. Il émerge lorsqu'on suspend l'action. Pour l'interprète se pose la question du sens de cette suspension et de ce redémarrage : pourquoi s'arrêter, et pourquoi repartir ? Dans ce mouvement interrompu, il s'agit de retrouver une motivation ou une impulsion à l'action qui nous paraisse « spontanée » et qui semble d'autant plus forte que le flux est *ppp*. Il ne semble pas être « dirigé quelque part », ce qui ajoute à la difficulté, comme si on n'avait nulle part où s'accrocher pour prendre appui, pour « aller vers », hormis peut-être dans les moments de suspension (dans l'exemple, mesures 19 et 22).

---

<sup>180</sup> PESSON Gérard. *Speech of clouds*. Extrait du concert « Soirée Spéciale Action/Création », enregistré le 7 juin 2021 à la Scala à Paris. Maroussia Gentet, piano. <https://youtu.be/J2MfHhQ8aJs?si=jDPWkMkMvBQrINPO>

Fig.28 PESSON Gérard. *Speech of clouds*, mesures 15 à 35

Dans *Speech of clouds*, la dernière partie qui va vers la dissolution du son s'avère extrêmement intéressante pour soulever le problème de ce qui motive l'impulsion d'action que Pesson met en quelque sorte en scène.

Fig.29 PESSON *Speech of clouds*, mesures 79 – 91, certaines notes peuvent (doivent) ne pas sonner

La problématique du découpage des éléments apparaît encore plus frappante dans cet extrait : le même élément musical est répété indéfiniment à la main droite, entrecoupé de furtives apparitions de motifs de la main gauche. Il est important de noter que les notes *la* et *do*,



coincées dans la pédale tonale, résonnent plus longtemps que les autres notes à chaque fois qu'elles sont jouées.

### 2.2.1.1 Le choix de jouer ou de ne pas jouer

Pesson demande de jouer ou ne pas jouer certaines notes à la main droite : « certaines notes peuvent (doivent) ne pas sonner ». L'origine de la motivation à agir est donc particulièrement mise en jeu, puisqu'en donnant le choix de jouer ou de ne pas jouer chaque note, on pénètre au cœur de l'impulsion d'action : qu'est-ce qui motive à choisir de jouer chaque note ou de ne pas la jouer ? Quel sens émerge pour l'interprète lorsqu'on choisit l'une ou l'autre possibilité ? Qu'est-ce qui pousse à prendre cette décision, en fonction de quoi et comment le faire en si peu de temps ?

Par ailleurs, le passage est assez rapide, ainsi les décisions se font en-dessous du seuil de la conscience – dirait-on communément – à l'intérieur d'un temps très court pendant lequel « ça se fait ». Il s'agit en effet de moduler son action dans un temps très court (après chaque note), c'est-à-dire de décider si oui ou non, cette note-là sera jouée suffisamment pour être entendue. Comme l'explique Florent Boffard au début de *Tangata Manu*, si rapide, on n'a pas le temps de le décider de notre action à chaque triple, on doit être décidé, savoir se mettre dans une situation où l'on sera capable de moduler notre action en fonction du projet imaginaire. Mais cet imaginaire demande une construction.

Penchons-nous sur ce qu'on va appeler, faute de mieux, « la forme motrice », c'est-à-dire le geste strictement nécessaire prescrit par la partition, pour enfoncer les touches. Il s'agit d'un geste très répétitif : cinq notes qui montent et redescendent, donc une forme motrice répétée sans cesse, ponctuées par des interventions de la main gauche assez minimalistes. Au bout de quelques mesures, le motif est varié progressivement en gardant le même type de parcours conjoint. A l'intérieur, il faudrait que certaines notes ne sonnent pas.

Au début de mon travail, j'ai pensé que l'idée principale, abstraitement, était la dissolution du matériau. Cette disparition progressive, qui induit des trous et des silences, laisse émerger *la-do*, notes résonnantes dans la pédale tonale qui sont pour moi associées à l'image cachée que l'on cherche à découvrir, comme nous y invite le jeu de *Vexierbilder*. Étant donné que ce passage mène à un épisode joué en « muet » (constitué du bruit des doigts sur les touches), j'ai pensé que le matériau devait se dissoudre progressivement, ce qui impliquait alors de faire de plus en plus de « trous » à la main droite. Je jouais donc en essayant de laisser le matériau se perforer de trous, progressivement de plus en plus fréquents. Cependant, cela ne faisait pas vraiment sens pour moi car je n'étais pas investie dans quelque chose qui m'aurait poussée à le faire. L'idée abstraite de dissolution n'était pas une motivation suffisante pour engendrer le geste. Ainsi, sans comprendre de quelle façon les notes pouvaient (ou devaient !) ne pas sonner, je ne parvenais pas vraiment à organiser un effet de disparition sans savoir concrètement sur quelle référence m'appuyer. Cela ne faisait pas vraiment sens : j'essayais de faire des trous au hasard et il était très difficile dans la vitesse de décider en un si court instant s'il fallait jouer ou pas. Je ne sentais pas de continuité à travers mon jeu, les fragments ne semblaient pas s'enchaîner en se reliant ni en se distinguant : j'avais l'impression de faire une succession d'impacts sans pouvoir cependant sortir de ce processus.

### 2.2.1.2 L'imaginaire du courant d'air et du carillon, entre répétition et différence

Après m'être confrontée à ces problèmes de sens et d'impulsion du geste, j'ai travaillé avec Pesson<sup>181</sup> qui, pour me faire comprendre la dynamique à créer, a évoqué l'imaginaire du courant d'air qui bougerait un carillon d'air, un mobile qui serait mû par le courant d'air de façon aléatoire, avec des notes différentes.

Cet imaginaire m'a aidée à comprendre la dimension aléatoire et vivante de ce qu'il imaginait, qui jusqu'alors n'était pas claire pour moi. Cela m'a aiguillée vers la continuité du « paysage sonore » : un carillon d'air (toujours le même malgré l'écoulement du temps) émet des sons en fonction d'un processus par lequel il est mû par le vent. Ce processus mettait en évidence l'aléatoire des notes jouées. Or, l'effet de cet imaginaire sur mon jeu n'a pas été immédiat : un processus d'intégration assez long en a découlé, processus dont je vais me servir pour nourrir les réflexions suivantes. En effet, l'image, avant qu'elle parvienne à motiver mon geste et à guider ma perception (et non simplement à guider mes gestes superficiels), ne me transportait pas. Je ne me projetais pas dans « l'ailleurs » qui aurait pu me « faire mouvoir » : elle était pour moi une « image » dynamique, mais elle restait visuelle et n'engendrait pas à une expérience.

Fig.30 PESSON *Speech of clouds*, mes. 81

Progressivement, je me suis rendu compte que pour me projeter dans un imaginaire aléatoire, chaque occurrence devait être différente de la précédente (et des autres d'une manière générale) pour que je puisse percevoir l'aléatoire. Mon action devait donc être motivée par la recherche du « différent ». Or, sans stratégie particulière et sans adaptation à ce phénomène, certaines mêmes notes ressortaient régulièrement, ce dont je ne

me rendais pas forcément compte et ce qui annihilait la différence et l'impression d'aléatoire. En effet, les notes *sol* et *ré* au pouce et au cinquième doigt avaient tendance à sonner plus facilement, et donc plus souvent, utilisées comme des prises d'appui aisées par rapport au geste moteur ; ou encore, les notes *la* et *do*, coincées dans la troisième pédale, résonnaient beaucoup plus longtemps. Cet écueil s'explique par le fait que je continuais à penser chaque fragment comme à une forme motrice. Comme elle est à peu près identique pour tous les fragments, cela aboutissait à une tendance à répéter presque les mêmes notes. Or, entendre la répétition permanente des mêmes notes ne peut pas permettre de laisser émerger l'imaginaire relationnel du courant d'air et du carillon d'air, qui au contraire devraient provoquer un mouvement aléatoire, vivant.

Cette recherche de l'écoute des différences a été une étape, car je me suis rendu compte qu'il fallait avoir une sorte de « stratégie » sur le long terme, au niveau de la macrostructure : percevoir le différent, c'est aussi percevoir la répétition, c'est-à-dire percevoir quelque chose de suffisamment proche de ce qui a été entendu précédemment pour qu'on le reconnaisse sans

<sup>181</sup> Séance de travail avec Gérard Pesson sur *Speech of clouds*, 2021

être perdu. Une caractéristique de ce mouvement vivant est alors sa variation. Dans cet exemple, il s'agit de créer l'aléatoire, tout en étant à même d'identifier la continuité de la situation, c'est-à-dire la permanence des deux individus en relation (qui sont ici imaginés en tant que courant d'air et carillon). Perçu comme une variation, chaque fragment crée alors de mini surprises perceptives. Cependant, pour créer ces mini-surprises perceptives, il faut que l'on développe des attentes perceptives qui nous amènent à imaginer la suite du fragment, et donc que l'on s'attende à quelque chose, puis que l'on reconnaisse suffisamment ce « quelque chose » pour être surpris lorsqu'il est modifié. Il faut donc que « quelque chose » se répète. Or, toute la subtilité de cet extrait réside là, rendant son étude passionnante : il n'y a pas de « chose », puisque l'enchaînement des notes n'est pas écrit. C'est donc à l'interprète de la construire.

## **2.2.2 L'expérience du changement génère la forme musicale dans le temps**

### **2.2.2.1 « Là, c'est différent »**

Le balancement entre répétition et différence, entre attentes perceptives et surprises, est analysé par plusieurs chercheurs et musicologues comme un processus fondamental au « temps vivant ». En cours d'instrument ou en répétition avec d'autres musiciens, ou encore seul, il arrive assez souvent de définir ou de se voir définir des parties d'une œuvre par un simple « ici, à partir de là, c'est différent ». Pourtant, cette demande semble quelque peu floue, insaisissable : peut-on structurer une œuvre en ne pensant que des différences non qualifiées tout au long de l'œuvre ? Est-ce que cela peut permettre de faire émerger le sens du geste ? Qu'est-ce qui est au juste ressenti comme différent ? L'injonction, bien que très floue, perdure et porte ses fruits lorsqu'elle semble comprise, amenant alors en effet à ressentir l'articulation recherchée entre deux parties. À l'inverse, penser à l'identique deux fragments différents par leur forme peut également permettre de sentir leur articulation, de faire émerger la continuité.

On peut donc en déduire qu'une intention et une écoute se forment entre les deux éléments à jouer différemment ou à l'identique. L'intention de changer la qualité du geste alors que la forme motrice est identique, ou de renouveler le même geste alors que la forme motrice est différente, semble être déterminante pour percevoir une forme et pour générer un temps vivant dans l'enchaînement de deux éléments. Nous allons creuser cette notion de qualité de geste à travers l'analyse de l'expérience du changement, entre répétition et différence.

### **2.2.2.2 L'expérience du changement pour sentir la continuité**

Michel Imberty développe la dimension temporelle et sensible de notre perception et de notre compréhension du flux musical en mettant en évidence que « lorsque nous écoutons une pièce musicale, l'expérience immédiate que nous faisons est celle du *changement*<sup>182</sup> ». Ce sont les différences entre les parties, les ruptures qui délimitent des « avant » et des « après » ; dans cette perspective, chaque partie est définie car elle est différente de celle qui la précède, introduisant une *discontinuité* ; pourtant le flux temporel dans lequel s'inscrit cette discontinuité

---

<sup>182</sup> IMBERTY Michel. *La musique creuse le temps*. Paris : l'Harmattan, 2005, p.48

« sous-tend l'unité et [...] la *continuité* de la forme entière ». Il relève ainsi le paradoxe que nous allons creuser tout au long de notre recherche : « déroulée dans le temps, la forme musicale n'en a pas moins une unité architecturale qui la fait situer dans une sorte de *présent psychologique* étalé sur une durée aux contours mal définis<sup>183</sup> ». Le processus de catégorisation des éléments musicaux dans le temps fonctionne principalement par reconnaissance de similarités et de différences, c'est-à-dire par la répétition de groupements d'éléments qui permet de reconnaître les similarités et les différences, processus de répétition et de différence que nous avons évoqué en première partie au sujet des « *chunks* ».

Par le changement, on perçoit alors des différences entre les formes et des répétitions. Ce sont ces moments de reconnaissance d'un même fragment ou de reconnaissance de la différence d'un fragment avec le précédent qui produisent les articulations, les « contours des formes ». Ainsi, on perçoit, on comprend la musique par le processus de reconnaissance et différenciation, qui nous permet d'articuler dans le temps en faisant des liens entre les fragments et de catégoriser : c'est le changement qui détermine les articulations, les saillies, les aspérités qui créent alors les « formes ». La répétition permet de reconnaître un fragment, et donc de le délimiter et de produire des attentes ; de la même façon, la différence produit une surprise perceptive qui nous permet de délimiter cet élément différent. Le processus de reconnaissance de « formes » et d'articulations pendant l'écoute fonctionne ainsi principalement par reconnaissance de similarités et de différences.

Le prototype de la forme musicale est alors la répétition et la différence, générant des moments de surprise. Cela correspond au « prêt, à vos marques, partez » de Leonard Bernstein qui expliquait la structure des œuvres de Beethoven aux enfants en montrant que très souvent un thème, ou un premier motif de thème est exposé, puis répété une fois, enfin varié<sup>184</sup>, comme dans le début de la *Sonate op.54* (cf. fig.3) : l'auditeur construit sa perception « d'une unité » par la première répétition du motif, puis il le reconnaît la deuxième fois, tout en étant surpris par la variation dont il peut ressentir la nature, puisque le motif reste proche du motif initial. On trouve en effet une multitude d'exemples musicaux construits de cette façon. Cette construction se retrouve d'ailleurs dans des formes plus importantes (c'est par exemple le principe de la « forme-sonate », mais également d'une manière générale dans des formes moins codifiées).

Élargissant la construction de la perception à un « comportement humain », Imberty évoque « le rôle de la répétition comme organisateur des conduites humaines » :

La répétition engendre une régularité, et elle permet d'anticiper sur le cours du temps, donc d'une certaine façon de le maîtriser. Cette maîtrise n'est sans doute que partielle, puisque la variation comprend autant d'incertitudes que de certitudes par rapport au modèle initial, mais elle est suffisante pour permettre au sujet de construire des repères, de ne pas se disperser, de construire sa propre unité dans une multiplicité d'expériences que renforce la permanence du thème musical à travers mille ornements de ces variations<sup>185</sup>.

Pour percevoir les variations, les changements qui créent la perception des formes que l'on distingue, il faut donc qu'une répétition ait lieu : la répétition nous permet de reconnaître et donc de délimiter des éléments ; de plus, en construisant nos attentes perceptives, elle nous ouvre à la variation. Le temps vécu implique alors une répétition *et* une variation qui témoignent

---

<sup>183</sup> Ibid.

<sup>184</sup> BERNSTEIN Leonard. <https://youtu.be/e7h7MDJ3fno> <https://leonardbernstein.com/lectures/television-scripts/young-peoples-concerts/what-is-melody>.

<sup>185</sup> IMBERTY Michel. *Op.cit.*, p.187

de l'éprouvé du processus et donc du vivant : on ne peut pas faire l'expérience de la répétition sans se sentir altéré. Le temps vécu résiderait alors dans un jeu entre des attentes perceptives dues à la répétition et des surprises par rapport à ces attentes perceptives, créant la perception d'une forme. La question de la surprise est donc au cœur du temps vivant : si l'on n'est pas « surpris » par ce qu'on entend, si l'on ne sent pas qu'il s'agit d'une répétition ou d'une variation, alors le flux musical « coule » sans que l'on ait de prise sur lui et il n'y a pas de rythme vivant.

### 2.2.2.3 Le temps vivant : comment générer des surprises ?

Répéter la même chose différemment donne lieu alors à de nombreux problèmes que nous avons abordés en première partie : au cœur d'un mouvement « vivant », on est « surpris » – par exemple, au début de la *Sonate op.54* qui se base sur un schème typique de répétition et différence, ou bien, au sujet d'un schème antécédent/conséquent. La question appelle la réponse, mais ce n'est que parce qu'on a entendu la question que l'on peut y répondre. Il y a donc un « temps » entre les deux, un temps de mise en relation qui détermine l'aspect vivant de la phrase. Dans le cas d'une répétition, il y a aussi un « temps » entre les deux, qui montre qu'on répète quelque chose pour une raison qui a trait à la relation, au fait de parler à quelqu'un, ou parce que l'environnement résiste à notre geste, qui a trait à notre intention de modifier notre relation à l'environnement.

Or, lorsqu'on sait ce qui va advenir, comme c'est le cas dans l'interprétation d'un texte, l'anticipation se fait souvent trop tôt, ou bien elle est « montrée » – problème abordé en première partie- alors que dans un mouvement vivant, elle est d'abord éprouvée. Ce temps vivant correspond à l'expérience de « l'être joué » évoquée : le geste apparaît comme nécessaire, il émerge d'une dynamique sous-jacente... Est-il possible de travailler ce temps vivant, travail qui semble paradoxal ?

La particularité du fragment de Pesson met en avant cette problématique puisqu'il n'y a pas vraiment « d'objet sonore » fixé sur la partition : la forme motrice se répète, mais si on la « troue », cette répétition de cinq notes qui montent et qui descendent n'est plus perceptible. Le problème qui naît habituellement de notre anticipation et notre focalisation sur la forme motrice et « l'objet-œuvre » est donc mis en lumière par l'absence d'objet. À cette étape du travail, je me suis demandé : qu'est-ce qui se répète, qu'est-ce qui varie ; sur quoi puis-je m'appuyer pour définir quelles notes jouer ? Certes, le compositeur introduit par la suite des variations sur lesquelles l'interprète peut jouer. Cependant, ce qui se répète en étant légèrement varié n'est ni un « objet », ni un « geste instrumental » : on ne peut pas se baser sur la forme motrice du geste pour suivre les répétitions et les différences, ce qui est inhabituel. L'anticipation excessive de la forme motrice n'apparaît plus ici comme l'obstacle principal à l'émergence de la surprise, ce qui fait de cet extrait un cas d'étude particulièrement intéressant. C'est plutôt la qualité de l'attention à développer et l'intention qui sont problématiques : en fonction de quelle intention continuons-nous notre geste, à quoi être attentif qui pourrait nous pousser à continuer à agir sans le décider volontairement, à « être joué » ?

L'interprète est donc invité à créer ce mouvement vivant car il ne peut plus se reposer sur un « objet-partition » : la forme motrice du geste ne permet pas en elle-même de créer un jeu avec les attentes perceptives amenant des mini-surprises et une perception de la forme. Sur quoi peut-il se baser ?

## 2.3 Le rythme de l'écoute génère l'impulsion à se mouvoir

Pour construire l'aléatoire de la relation entre le carillon d'air et l'air qui le touche, je me suis aperçue que je devais parvenir à m'extraire de la forme motrice du geste pour changer ma façon d'écouter mon jeu : j'ai commencé à chercher à me mettre en contact avec ce qui venait d'être joué pour pouvoir moduler mon geste dans l'instant du jeu, en fonction de ce que j'entendais, pour tenter d'entendre quelque chose de « différent ». Lorsque je sentais le « tout-juste joué » de façon suffisamment précise, ce « moment entre » générait la suite en fonction de mon intention. Mon écoute, à la fois plus concentrée et plus ouverte, semblait alors pouvoir ouvrir à mon geste en le rendant nécessaire. Celui-ci s'inscrivait dans ce « moment entre » qui m'apparaissait comme un mouvement perceptif, sans déplacement dans l'espace.

Cette écoute active renverse la temporalité de l'expérience, semblant se définir « entre » la mémoire et la perception. En effet, les phénomènes de répétition et de différence permettent de distinguer des unités perceptives « après coup » – après avoir joué, à travers le tout-juste joué et le tout-juste perçu. Cette expérience du changement par la micro-différenciation d'une écoute « active » questionne la notion de mémoire : ce petit moment « d'intervalle entre » semble se définir entre la remémoration et l'anticipation. Il permet d'ajuster le mouvement en fonction du plan d'action et de ce qui vient d'être entendu. Dans cet extrait de *Speech of clouds*, le plan d'intention, avant chaque fragment, était tout simplement de jouer différemment. L'éprouvé du tout-juste entendu, déconnecté de l'acte moteur, devrait alors permettre à la pensée (correspondant au projet général) de mener à l'action suivante. Barenboim explique ce processus d'écoute rétroactive :

Pour l'oreille, la répétition est une forme d'accumulation, et devient donc une composante essentielle de la musique elle-même. La musique progresse dans le temps – donc vers l'avant – mais parallèlement et simultanément, l'oreille se souvient de ce qu'elle a déjà perçu – se déplaçant ainsi vers l'arrière, ou est même consciente du présent et du passé tout à la fois. On ne peut avoir de souvenir du son à la première note, mais dès la deuxième, on a conscience de sa relation avec le passé, parce que l'oreille se souvient de la première note. La compréhension de cette dimension physique du son nous amène à la conclusion métaphysique qu'il n'y a pas de répétition exacte possible, car le temps a avancé, et place donc le deuxième événement dans une perspective différente<sup>186</sup>.

Si la répétition d'un même élément ne peut pas être identique dans la perspective du vécu, témoignant de l'éprouvé du processus et de sa mémoire, alors ce déplacement « vers l'arrière » nécessite une activité perceptive du musicien qui met en perspective les éprouvés de façon différente. Ce processus est complexe car il demande de questionner notre écoute qui apparaît alors comme un « geste » principal et décisif pour le déroulement du jeu : il s'agit de prendre du recul entre chaque fragment répété, afin de l'écouter jusqu'au bout, puis de ménager un temps ou un espace de transition, qui comporterait à la fois cette « écoute vers l'arrière » et une anticipation.

---

<sup>186</sup> BARENBOIM Daniel. *La musique éveille le temps*. Paris : Fayard, 2008, p. 32-33

### 2.3.1 Écoute « à reculons », s'appuyer sur ce que l'on a été

À travers ce fragment, nous sommes proches de la situation de l'improvisateur, puisque nous ne pouvons pas nous appuyer sur la « forme motrice » ou sur « l'objet-partition ». La conception de « l'écoute à reculons » d'Alain Savouret m'a parue très proche du type d'écoute que nous cherchons à définir. Il explique que l'improvisateur « s'appuie » sur « ce qu'il a été », et non pas sur « ce qu'il a joué », à travers ce qu'il nomme « entrer dans l'avenir à reculons » et qui correspond à l'attitude perceptive que nous tentons de développer comme une sorte « d'écoute à reculons ».

Il met lui aussi en évidence la problématique de « l'objet partition<sup>187</sup> » qui se présente comme une suite de prescriptions et étale de gauche à droite un « temps à venir », avec un chemin tracé par avance. Or, l'improvisateur ne dispose pas d'une telle trame : pour orienter son geste à venir, il s'appuie, d'après Savouret, sur sa mémoire de « ce qu'il a été » :

Restent comme appuis possibles, et ce n'est pas peu de chose dans du temps à vivre, le présent, qu'on a « sous les pieds », et le passé, qui laisse toujours des traces... Refusons l'improvisation considérée comme une musique « de l'instant » ; elle ne l'est que très partiellement, car elle se « charge » instantanément de passé, du plus proche (moins d'une seconde) au plus lointain : l'improvisateur ne peut entrer dans l'avenir de son improvisation qu'en prenant appui sur « ce qu'il est » mais aussi sur « ce qu'il a été ». A l'inverse, « l'exécutant » d'une partition, dans un mauvais jour, sans désirs ni intentions particuliers, pourrait se contenter de cheminer techniquement de l'instant présent vers le futur sans se retourner, ni sur l'histoire de la conception de l'œuvre ni sur sa propre histoire ; il restera bien, via la notation, quelque chose de l'œuvre, au moins une sorte de simulacre. Les temps vécus sont diamétralement opposés dès « l'instant » touché<sup>188</sup>.

Le temps vécu implique donc d'apprendre à « se retourner sur ce que l'on a été » soi-même et non sur ce qu'est « l'objet » joué.

Dans le « passage Berio » (cf. fig.26) de *Tangata Manu*, seule l'écoute à reculons semble pouvoir nous permettre de faire sortir les harmoniques de *do* dièse à la main droite de notre écoute de la main gauche, ou encore d'écouter chaque bribe de résonance de lever de pédale, de façon que notre geste à venir soit provoqué par notre écoute. Dans le début de ce passage qui alterne levés de pédale et accords, l'écoute à reculons est là aussi essentielle pour créer la « forme » qui repose sur de subtiles variations de la « quantité » de résonance et de l'équilibre sonore des accords précisément noté. Or, on remarque que plus le lever de la pédale est lent, plus l'équilibre de l'accord suivant est modifié en faveur des aigus, comme si on matérialisait par le sonore un déplacement plus grand dans l'espace horizontal. Cette écriture semble reposer sur la façon traditionnelle d'interpréter des phrases mélodiques qui évoquent le chant et l'effort vocal, en étirant le temps vers l'aigu de façon proportionnelle à l'intervalle. Or, c'est ici le lever de pédale qui se module en fonction de « l'effort vocal ». Ainsi, dans le « passage Berio », l'oreille doit « coller » à la résonance tout en prenant du recul, en se remémorant le plus rapidement possible chaque fraction de seconde de résonance : elle génère le mouvement du pied qui se relève, mais aussi le geste au clavier qui en découle. L'écoute à reculons semble pouvoir moduler un effort perceptif variable : c'est le « geste de l'écoute à reculons » de l'interprète, son imagination, qui sont composés ici, et non le déplacement dans l'espace lui-même. Seule une acuité perceptive et une écoute à reculons aux niveaux de la micro

<sup>187</sup> SAVOURET Alain. *Introduction à un solfège de l'audible*. Lyon : Symétrie, 2010, p. 82-83

<sup>188</sup> Ibid., p.83

et de la macrostructure pourront guider le lever de pédale à tel endroit, ou bien le temps de tenue des points d'orgue, etc. L'écoute à reculons génère alors un temps, qui semble être le temps « d'éprouver » ce qui vient d'être joué, notion que nous allons questionner tout au long de ce travail. Comment définit-on « l'être qu'on a été » ? Qu'éprouve-t-on dans ces « intervalles entre » et comment y être attentif ?

## **2.3.2 Le temps vécu : l'écart entre imagination et perception**

### **2.3.2.1 L'activité de la mémoire : vers un temps vécu**

Afin de comprendre comment construire cette écoute à reculons, la question de la nature de l'activité de la mémoire peut apparaître sous cette forme : je dois me « souvenir » de tel fragment pour que le suivant soit « différent ». Mais ce n'est pas un « souvenir » ni un « ressouvenir » : c'est une mise en perspective de ce qui va arriver et ce qui vient d'arriver, un moment où une sorte de tuilage se produit et où les possibilités s'ouvrent. Nous ne nous rappelons pas du fragment en le « réécoutant » : c'est plutôt comme si on se mettait en contact avec quelque chose dont on ressent la structure et dont on peut s'éloigner tout en restant proche. Evoqué comme un petit moment où nous « préentendons l'avenir du son<sup>189</sup> », ce moment de « préaudibilité<sup>190</sup> » se caractérise par le ressenti de ce qui va arriver et de l'intervalle de temps nécessaire pour permettre à l'impulsion d'action d'être générée. Dans cette expérience, l'écoute du son semble générer une énergie qui résonne avec la conception de Bachelard lorsqu'il compare les sons à des « corps » : pour lui, les sons sont des forces et non des objets<sup>191</sup>, idée que l'on retrouve aussi dans les *Ecrits* de Grisey qui parle de la « chair du son » ou encore de « corps du son ». De ce moment qui est une sorte « d'appui » perceptif et qui se projette vers la suite semble apparaître l'impulsion à agir. Examinons quelques conceptions du temps vécu comme éprouvé entre mémoire et anticipation qui impulse le geste.

### **2.3.2.2 Cadence et rythme**

L'expérience du balancement entre répétition et différence que l'on a évoqué plus haut est examiné par Anne-Claire Désesquelles. Elle le décrit comme un écart entre ce qui est attendu et ce qui perçu qui génère de l'énergie. Cet écart ressenti fait du mouvement perceptif une activité qui peut rencontrer des obstacles et des « résistances » génératrices de mouvement cinétique. Désesquelles définit ainsi la différence entre un temps qu'elle nomme « cadence » et un temps qu'elle nomme « rythme ». La « cadence » correspondrait à une division d'un temps objectif par le retour régulier d'un événement, se répétant inlassablement. Dans cette perspective, les moments s'additionnent successivement sans liens entre eux, et donc sans continuité :

---

<sup>189</sup> LASSUS Marie-Pierre. *Gaston Bachelard musicien*. Presses Universitaires du Septentrion, 2010, p.93

<sup>190</sup> GRISEY Gérard. *Ecrits*. Editions MF, 2008

<sup>191</sup> LASSUS Marie-Pierre. *Op.cit.*



[La continuité] exige non pas l'addition de parties extérieures les unes aux autres comme dans une ligne qu'on segmente, mais la subsistance du passé dans le présent et le pressentiment de l'avenir<sup>192</sup>.

À l'inverse, l'autre forme de temporalité est assimilée au « rythme », à travers lequel les moments s'empilent sans s'exclure. Cette conception ne va pas avec une mesure rigoureuse mais s'assimile à la « spontanéité de la vie », propre au vivant.

Lorsque nous écoutons les sons avec ce type d'attention, on les délimite et on les relie à la fois. La mémoire du son que nous formons n'est pas une mémoire contenant d'objets appris. Au contraire, elle se définit comme une activité, comme une façon de poser l'attention et de « revivre » de façon différente une situation passée, à la lumière du présent. Cette subsistance du passé ne nous fait pas réécouter le même objet sonore mais le transforme en le reliant.

À travers ce temps vécu, nous retrouvons une sorte d'écart dynamique entre nos attentes perceptives et notre « mémoire immédiate », ce qui crée un pont entre passé et futur. Husserl analyse ce temps vivant en prenant l'exemple d'une mélodie dont on « retient » la note tout juste passée pour la percevoir d'une façon mélodieuse<sup>193</sup>. Dans l'intervalle entre les notes, notre activité perceptive tisse la continuité en créant un jeu de « rétentions », que l'on peut définir comme des sortes de « résonances » du tout-juste perçu et de « protentions » par lesquelles nous nous projetons imaginativement dans la suite. Cette dynamique élargit le présent perceptif en créant une continuité entre passé et futur.

Or, la notion de « rétention » chez Husserl, n'implique pas un « souvenir » mais un « évènement tout juste passé », comme l'explique Marie-Loup Eustache, qui souligne la difficulté de définir ce processus « selon les règles du temps ». Il ne s'agit pas d'un « ressouvenir » puisque cette rétention de la première note de la mélodie est toujours bien présente lorsque j'entends la deuxième, ni d'une perception, ni d'un contenu mémorisé ou en train de l'être, mais plutôt d'un état attentionnel que l'on tente de définir :

Husserl opte pour considérer que cette rétention n'est ni vraiment une perception, ni une présentification, mais vient d'un niveau de conscience différent. En effet, en dernier lieu, Husserl insiste sur le caractère constitutif de la rétention elle-même et ne la vise plus comme étant un contenu immanent situé entre passé et présent, ou à la fois passé et présent. Cette différence de définition apporte un véritable changement, puisque je ne regarde plus la conscience temporellement et individuellement, mais je la vise en elle-même. Nous sommes bien ici au cœur même de l'objet de la phénoménologie. La rétention serait finalement un moment constitutif et non plus un contenu mémorisé ou en train de l'être<sup>194</sup>.

La rétention n'est donc pas un « contenu mémorisé » mais un état par lequel on transforme notre passé se transforme au contact du présent, comme lorsque nous nous saisissons perceptivement d'une résonance tenue qui se transforme.

À travers sa recherche de « réduction phénoménologique » d'une œuvre à « un seul présent perceptif », Sergiu Célibidache met lui aussi en avant cette dimension du temps vécu, à travers lequel la mémoire n'est pas un « contenu passé » mais s'approche de l'idée de « rétention », c'est-à-dire d'un passé qui se transforme en étant appréhendé au présent, et qui se perçoit comme une virtualité du futur. Célibidache insiste alors sur l'importance, pour le

---

<sup>192</sup> DESEQUELLES Anne-Claire, *Au rythme de la vie*. Nice : Ovidia, 2008, p.25

<sup>193</sup> HUSSERL Edmund. *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*. Trad. H. Dussort. Paris : Presses Universitaires de France, 1964, §14, p. 51

<sup>194</sup> EUSTACHE Marie-Loup. « *Le concept de rétention chez E. Husserl : une mémoire constitutive aux sources de la mémoire de travail* », *Revue de neuropsychologie*, 2009/4 (Volume 1), p. 321-331. DOI : 10.3917/rne.014.0321. URL : <https://www.cairn.info/revue-de-neuropsychologie-2009-4-page-321.htm>

musicien, de « rendre présent un passé » :

À chaque instant de l'évolution musicale, l'esprit appréhendant dans la corrélation est là tout en étant partout sur la ligne qui devient. C'est cela la simultanéité. Cela n'est possible que si l'on rend sans cesse présent un passé qui devient continuellement avenir<sup>195</sup>.

Célibidache met en évidence la dimension active de l'écoute du musicien qui se tient dans l'intervalle entre les possibles passés et futurs.

### 2.3.3 Les schèmes de relation d'ordre : mise en relation d'éprouvés

L'écoute à reculons ne concerne pas seulement le « tout-juste joué » mais renvoie aussi à ce qui a été joué bien auparavant. Par exemple, si je cherche à évoquer l'aléatoire ou l'imprévisible dans *Speech of clouds*, je dois chercher à jouer différemment le fragment à venir, non seulement par rapport au fragment « tout-juste passé », mais aussi par rapport aux fragments bien antérieurs. En effet, l'aléatoire implique d'être capable de se projeter sur un temps plus long : chaque fragment doit être différent du fragment précédent, mais aussi des autres fragments, antérieurs et à venir. L'activité de la mémoire à construire n'apparaît alors plus comme linéaire. On peut la penser de la même façon que le « rythme » de Désesquelles, se formant dans un écart dynamique entre passé et futur. Ainsi dans l'expérience, le « tout-juste joué » n'est pas plus important que ce qui a été joué plusieurs fragments auparavant pour la suite du jeu. En effet, il n'y a pas de rapport de cause à effet entre les gestes, comme dans un temps linéaire. Ce qui vient juste après le « tout-juste joué » n'est pas plus ou moins différent que ce qui lui est antérieur. Ce qui est antérieur n'est donc pas plus « effacé » dans la mémoire, mais doit guider tout autant le geste à venir que le « tout-juste passé ».

Au début d'*Au cœur de l'oblique*, il apparaît comme essentiel de pouvoir mettre en perspective l'intensité de l'aboutissement des différentes phrases en *crescendo*. Le temps vivant nous invite à faire des différences entre chaque phrase, afin que le *crescendo* et l'intensité d'arrivée, ainsi que le *timing* du point culminant, ne soient pas toujours identiques, et que nous puissions mettre en relation ces différentes phrases dans notre mémoire, au niveau de la macrostructure. L'activité de la mémoire semble alors plus complexe. Pour l'auditeur, il s'agit à la fois d'écouter l'écoulement des sons permettant d'entendre une figure mélodique ou une partie plus longue de façon continue, mais aussi d'anticiper, de reconnaître, d'être surpris, et de faire des liens hors du temps de la succession entre les éléments, non seulement à l'intérieur du même extrait ou de la même œuvre, mais par rapport à d'autres. Non seulement on doit structurer le temps par segmentation et par regroupement, mais aussi mettre en ordre rétrospectivement ce qui a été entendu, ce qui participe à construire une macrostructure.

Pour le musicien, les caractéristiques saillantes dans une pièce vont souvent participer à la perception de la macrostructure qu'évoque Imberty comme

schéma de structuration du temps, c'est-à-dire comme la réduction des structures temporelles de tensions et de détentes de la pièce, ou si l'on veut encore, [comme] une représentation mentale de la progression temporelle de l'œuvre musicale<sup>196</sup>.

Nous serons prudents avec la notion de « représentation mentale », même si elle possède

---

<sup>195</sup> CELIBIDACHE Sergiu. *Op.cit.*, p. 220

<sup>196</sup> IMBERTY Michel. *Op.cit.*, p.71

un caractère « dynamique », car l'activité de la mémoire pour le musicien apparaît comme un « éprouvé », un moment sensible entre les gestes. Cependant, nous questionnons en effet cette notion de « représentation » qui semble se former nécessairement à travers la perception d'un élément délimité.

Si la mémoire apparaît souvent comme un « contenant » rempli d'objets à force de répétition, la mémoire par laquelle nous mettons en perspective différents vécus afin de créer des répétitions et des différences est cependant une activité perceptive. En effet, nous cherchons à diriger notre attention afin de faire émerger les possibilités de différences. Cette mémoire n'est pas un « acquis » mais un geste à renouveler à chaque fois.

Ainsi, les liens mnésiques se tissent à des échelles différentes, nous permettant de connecter des moments éloignés à travers une œuvre et de créer des systèmes de renvois imaginatifs très complexes et mouvants, et de créer des différences entre des parties éloignées d'une œuvre. À travers la mémoire d'une œuvre, nous mobilisons aussi des mémoires passées, extramusicales, personnelles, etc. Comme le développe Jean-Marc Chouvel, la mémoire est à la fois support et activité de mémorisation :

Il n'y a pas d'œuvre sans mémoire, la mémoire n'est non pas un phénomène externe à l'œuvre, référent, mais « ce qui est à l'œuvre » dans l'œuvre musicale elle-même. La mémoire est certes mémoire de (quelque chose), mais c'est aussi l'essence de toute pensée du temps, et la seule possibilité pour le temps d'accéder à une forme, c'est à dire de n'être pas pure fluidité. La mémoire, c'est ce qui travaille dans l'esprit pour que le temps prenne forme<sup>197</sup>.

Accéder à une forme temporelle fait partie de notre recherche lorsque nous jouons : jouer une œuvre, construire sa forme en une succession d'action, c'est donc d'abord parvenir à « jouer » sur sa mémoire. Pour l'interprète, loin du phénomène involontaire et issu de la « répétition », la capacité à jouer sur des mémorisations « dans l'instant » apparaît comme crucial. Le mot « mémorisation » n'est toutefois pas satisfaisant, même s'il laisse apparaître la dimension « active » du processus. Afin de mieux définir cette activité de la mémoire, penchons-nous sur la distinction développée par Imberty entre schèmes d'ordre et schèmes de relations d'ordre, qui selon lui fait la différence entre interprète moyen et interprète expert.<sup>198</sup>

Les schèmes d'ordre<sup>199</sup> correspondent au temps concret vécu dans l'immédiateté des successions : ils sont des schèmes de continuité à l'intérieur d'une séquence qui n'isolent pas les séquences les unes des autres car ils ne sont pas capables de faire des relations « à distance et à long terme ». Imberty évoque l'exemple de l'enfant qui, lorsqu'il se trompe dans une mélodie apprise par cœur, est obligé de revenir au début pour réessayer : c'est exactement ce qu'il se passe avec certains apprentis pianistes qui ne savent pas reprendre au milieu d'une séquence car ils n'ont pas défini de relations entre des séquences éloignées ; ils n'ont pas indicé le texte musical de façon à pouvoir créer des réseaux de lien. À l'intérieur des phrases, les figures mélodiques ne sont pas distinguées entre elles et ne sont donc pas liées entre elles par le musicien. Au contraire, les schèmes de relations d'ordre

organisent la logique de la succession dans un temps contenant indépendant des événements contenus. Chaque événement, chaque note ou accord par exemple, voit sa place définie par rapport à l'ensemble

---

<sup>197</sup> CHOUVEL, Jean-Marc. « Avec le temps, il n'y a pas de forme sans mémoire », [communication au colloque *Musique et mémoire* organisé par l'Université de Paris 8, équipe d'accueil *Esthétiques, Musicologie et Créations musicales*, les 29 et 30 novembre 2001]. in Olive, Jean-Paul (éd.), *Musique et mémoire*, L'Harmattan, Paris, 2003, p. 47-56.

<sup>198</sup> IMBERTY Michel. *Op.cit.*, p.71

<sup>199</sup> *Ibid.*, p.69

des autres événements, c'est-à-dire par une syntaxe. Ce sont ces schèmes qui permettent notamment au sujet de maîtriser la construction formelle temporelle au-delà du temps concret dans lequel elle se déroule : repérer les thèmes, les motifs, les ressemblances et dissemblances à distance, bref, tisser des relations logiques entre les constituants de la forme dans un temps abstrait<sup>200</sup>.

Ce sont ces schèmes que nous cherchons à tisser en tant qu'interprète, « schèmes de discontinuité fonctionnelle et syntaxique » qui organisent un « temps-espace où toutes les relations de symétrie et de réseaux sont possibles<sup>201</sup> ».

### 2.3.3.1 Macroforme et microforme : faire émerger un « éprouvé »

Cette distinction me paraît particulièrement intéressante et résonne avec des conseils éclairants que j'ai entendus de Jean-Claude Penner<sup>202</sup> qui expliquait qu'étant étudiant, il trouvait insuffisants les propos des professeurs demandant à leurs élèves de faire attention à la « grande forme » et à la « structure » dans le temps. Il mettait alors en évidence la nécessité de faire émerger un « éprouvé » et une qualité de geste particulière pour pouvoir se souvenir. Ainsi, il nous expliquait que mettre en évidence la forme correspond à définir des caractéristiques saillantes à grande échelle (des articulations) afin de, au moment du jeu, pouvoir se souvenir de façon sensible de l'articulation précédente (liée à celle actuelle), c'est-à-dire de la façon dont elle avait été éprouvée, dont elle nous avait affecté, et de la relier à l'éprouvé du moment actuel du jeu. Se souvenir se base donc sur un éprouvé qui est « reconvoqué » au moment de tisser un schème de relation d'ordre. Par exemple, dans une forme sonate, il s'agit de se souvenir de la façon dont on a commencé l'exposition au moment de jouer la réexposition. Il ne s'agit pas de les jouer « de façon identique » (car on évite de se situer au niveau de « l'objet-musical » réifié), mais il s'agit de mettre en perspective les façons de les jouer. Ceci implique donc d'avoir développé un éprouvé très précis de l'exposition en termes de dynamiques, de tempo, de timbre et d'organisation des différentes figures. La « forme » sort alors du visuel pour s'inscrire dans le temps : loin d'être purement « syntaxique », elle est une mémoire d'un éprouvé.

Pour accéder à ce type d'éprouvé, on doit pouvoir s'extraire de la succession des instants et de notre action, en comparant l'éprouvé actuel à ceux présents dans notre mémoire, afin de les mettre en perspective et d'adapter la qualité du prochain geste (plus ou moins intense, etc.). Pourtant, il ne s'agit pas uniquement d'une activité « mentale », ni d'une activité qui repose sur un « automatisme ». Si l'on se penche sur l'expérience de la mise en relation des éléments, cela implique de capter la qualité de notre éprouvé ainsi que de hiérarchiser leur éprouvé. Il s'agit de se souvenir assez précisément de la façon dont on l'a fait, éprouvé et entendu, afin de pouvoir la hiérarchiser la deuxième fois. Ceci implique de comprendre en quoi consiste cet éprouvé, en fonction de quoi on dirige notre attention sur le passé, ainsi que de savoir créer une trame de ces éprouvés.

Par exemple, la « forme perceptuelle<sup>203</sup> » que Stroppa propose pour l'analyse de *Tangata Manu* à ses étudiants dévoile de nombreuses façons de « voler » en une sorte de scénario qui implique la mémoire de différentes qualités de geste et d'éprouvés selon les parties,

---

<sup>200</sup> Ibid., p.69

<sup>201</sup> Ibid.

<sup>202</sup> Communication personnelle, Stage de piano à l'Académie d'été de Flaine, 2014

<sup>203</sup> STROPPA Marco, *Tangata Manu*. « Perceptual form », Cf. annexe III

tout en étant comparables. Il distingue alors « sauts », « essais de voler », « vol en se souvenant des sauts précédents », « vol sur l'accord de Berio » – et donc sur le souvenir de l'accord Berio. Les différentes qualités de gestes sont à la fois similaires et différentes, semblant générer un « écart » tel que décrit par Desquesnelles, entre répétition et différence : on s'attend à continuer à sauter mais on essaie de voler ! La perception de la forme par les différents imaginaires se sert alors de renvois mnésiques et d'une activité de la mémoire. Cette activité de la mémoire se définit elle, par les différences imaginées de qualités de geste et d'éprouvé entre les différentes parties. Quant à l'éprouvé, il reste encore à le définir.

### 2.3.3.2 Un décalage entre imaginaire et réel pour sentir la résistance

Pour mieux cerner la nature de cet éprouvé qui définit l'activité de la mémoire, Désesquesnelles s'intéresse à l'expérience de l'auditeur qui éprouve cette continuité : si un devenir complètement imprévisible ne permet pas de ressentir une continuité (il n'y a ni passé, ni avenir, « chaque instant s'isole<sup>204</sup> »), en revanche la complète prévisibilité n'est pas « vivante » : la répétition est toujours structurante mais s'accompagne de modifications, de changements, afin que l'auditeur puisse anticiper l'avenir en s'appuyant sur le passé. Pour l'auteur, ce type de temporalité vécue naît de la différence entre les attentes perceptives de l'auditeur et ce qu'il advient réellement, créant une surprise qui donne lieu à un éprouvé de « résistance » :

Pressentant la suite du mouvement, la conscience se dispose à l'accueillir. Elle peut alors comparer ce qu'elle a imaginé avec ce qui se produit réellement. Parce que l'avenir est seulement presque prévisible, il apparaît souvent un petit décalage entre l'imaginaire et le réel, nous faisant éprouver la résistance et la consistance du mouvement s'accomplissant dans l'extériorité<sup>205</sup>.

L'écoute à reculons, tout comme le temps habité de Désesquesnelles, est décrite en termes d'appuis ou d'énergie<sup>206</sup>. Pour Savouret également, la « mémoire humaine va, à rebours », s'opposer au temps linéaire, en « le contrariant de tout son poids<sup>207</sup>. » La mémoire semble donc, sans que la tonicité ne soit clairement développée par ces chercheurs, constituer un mouvement qui implique la mobilisation du corps entier, permettant d'impulser le mouvement visible.

En particulier, Désesquesnelles met en évidence un phénomène d'énergie que j'appellerais « potentielle » qui émerge de ce décalage, qu'elle compare au processus de l'athlète qui reste en suspension entre ses foulées, retenant le moment du prochain pas qui semble émerger de la suspension<sup>208</sup>. L'activité de la mémoire serait alors un facteur essentiel de l'impulsion de mouvement et une piste pour « être joué ». Le décalage entre imaginaire et réel qu'elle évoque me paraît crucial car il pousse à continuer à agir, en fonction de la résistance ressentie. Plus

---

<sup>204</sup> DESESQUELLES Anne-Claire. *Au rythme de la vie*. Nice : Ovidia, 2008, p.26

<sup>205</sup> Ibid.

<sup>206</sup> Ces métaphores rappellent l'analyse de Bergson dans *L'énergie spirituelle* : « retenir ce qui n'est déjà plus, anticiper sur ce qui n'est pas encore, voilà donc la première fonction de la conscience. Il n'y aurait pas pour elle de présent, si le présent se réduisait à l'instant mathématique. Cet instant n'est que limite, purement théorique, qui sépare le passé de l'avenir ; il peut à la rigueur être conçu, il n'est jamais perçu ; quand nous croyons le surprendre, il est déjà loin de nous. Ce que nous percevons en fait, c'est une certaine épaisseur de durée qui se compose de deux parties : notre passé immédiat et notre avenir imminent. Sur ce passé nous sommes appuyés, sur cet avenir nous sommes penchés ; s'appuyer et se pencher ainsi est le propre d'un être conscient. Disons donc, si vous voulez, que la conscience est un trait d'union entre ce qui a été et ce qui sera, un pont jeté entre le passé et l'avenir. » Les métaphores employées résonnent particulièrement avec les expériences des interprètes qui font l'expérience de ce « pont jeté entre le passé et l'avenir » de façon particulièrement intense et aiguisée à travers le *sats*.

<sup>207</sup> SAVOURET Alain, *Introduction à un solfège de l'audible*. Lyon : Symétrie, 2010, p.48

<sup>208</sup> DESESQUELLES Anne-Claire. *Op.cit.*, p.37

encore, cette résistance s'accumule comme s'accumulent nos vécus dans notre mémoire, c'est-à-dire non pas comme des objets « contenus » mais en se transformant mutuellement, créant une énergie potentielle qui fait émerger le geste.

Il faut sentir l'accumulation progressive du passé dans le présent et l'intensification concomitante de l'attente. Le poids du passé et le magnétisme de l'avenir déclenchent l'acte, puis le processus se renouvelle par la seule efficacité du temps. [...] Loin de se réduire à un réceptacle homogène, indéterminé et immuable, il est d'emblée et essentiellement rythmique. Le dynamisme de l'attente en fait une *force* plutôt qu'une forme<sup>209</sup>.

Pour percevoir la « forme » et créer un temps vivant qui relie et qui distingue les éléments, il faudrait sentir cette force, cette énergie potentielle qui semble se développer par le mouvement de notre écoute, entre mémoire, anticipation et perception. De ce fait, comment peut-on jouer avec sa mémoire du « tout-juste entendu » pour se guider, sur le moment, vers de subtiles différences ?

## **2.4 Travailler au niveau préexpressif : construire « l'être décidé »**

### **2.4.1 L'action réelle extra-quotidienne**

Le champ de l'anthropologie théâtrale est extrêmement riche pour répondre à la question de la construction d'un rythme vivant. En effet, la façon dont on fait advenir un « être décidé » à travers une œuvre répétée maintes fois est le sujet central de l'Anthropologie théâtrale. Les chercheurs considèrent que l'on peut construire une action scénique qui paraît signifiante, « décidée » ou vivante, par un travail sur soi en relation avec son environnement qui suit des principes que cette action se donne comme objectif d'analyser. L'anthropologie théâtrale ne cherche pas à analyser les gestes eux-mêmes, qui diffèrent selon les cultures, mais la dynamique du geste, c'est-à-dire ce qui pousse à agir, le rythme de l'action scénique.

#### **2.4.1.1 Le niveau « préexpressif »**

Barba, Grotowski et d'autres metteurs en scène considèrent que dans le travail on peut séparer un niveau de base d'organisation, qu'ils appellent le niveau « préexpressif » et correspond à la façon dont on impulse un mouvement, avant qu'il se déploie dans l'espace. Ce niveau ne prend pas en compte l'identification au personnage ni le « vouloir exprimer », mais se rapporte à la façon dont l'acteur sent et guide son flux d'énergie, non vers un « quoi », mais vers un « comment » :

Ce substrat préexpressif est inclus dans le niveau de l'expression, de la totalité perçue par le spectateur. Cependant, en les maintenant séparés pendant le processus de travail, l'acteur peut intervenir sur le niveau

---

<sup>209</sup> Ibid., p.29

préexpressif, comme si, durant cette phase, l'objectif principal était l'énergie, la présence, le bios de ses actions et non leur signification<sup>210</sup>.

Le niveau « préexpressif » me paraît d'autant plus intéressant pour le musicien que le déploiement de son geste dans l'espace et le « contenu » de son action ne sont pas en eux-mêmes vecteurs d'un sens figé, mais que la façon de réaliser le geste reflète une temporalité et des timbres différents.

Par l'étude des techniques de théâtres traditionnels asiatiques (japonais, indiens) et de metteurs en scène comme Meyerhold, les réformateurs de l'Anthropologie théâtrale cherchent des constantes de construction du mouvement. Ces formes de théâtre sont très codifiées et introduisent une rupture par rapport à notre façon de nous mouvoir habituellement. On pourrait alors croire que ce type d'action qu'ils nomment « extra-quotidienne » ne peut pas paraître « spontanée » au « mouveur », et qu'elle se réduit à une succession de mouvements très codifiées. Or, c'est exactement l'inverse qu'ils soutiennent : par la précision du geste et du code, on invite l'interprète à questionner sa façon de se mouvoir au quotidien de façon à lui faire comprendre les grands principes et à les « mettre en vie ». Pour eux, ce n'est pas le fait de chercher à « représenter quelque chose » qui crée le sens, mais le fait même d'arracher notre corps à ses automatismes quotidiens, ce qui oblige à les questionner et recréer notre manière habituelle de « faire sens ». Il me semble que du point de vue musical, les échelles de temps micro et macro utilisées dans *Tangata Manu* de façon inhabituelle, ou bien l'écriture du « voyage perceptif » dans le *do dièse* du Passage Bériot (cf. fig.26) participe à une technique « extra-quotidienne » nous poussant à rompre nos automatismes et à nous questionner face à notre façon d'habiter le temps. D'une manière générale, la technique spécialisée du piano, en faisant référence à des expériences extra-musicales fondamentales et quotidiennes du corps, semble aussi introduire une rupture avec les automatismes tout en les questionnant pour les reconstruire.

#### 2.4.1.2 Recréer un « corps-esprit » vivant

L'enjeu majeur est de créer une « action réelle » sur scène : l'essentiel n'est pas que la forme motrice de l'action soit habituelle et reconnaissable, mais plutôt que le « mouveur » et le spectateur puissent sentir que l'action est habitée, vécue. Au-delà de l'éventuelle étrangeté de la forme motrice des mouvements (celle des instrumentistes ou de formes de théâtre très codifiées, par exemple), on cherche l'action « vivante ». La notion « d'action réelle » soulève la question du sens de l'expérience scénique en se définissant comme une action vécue comme « nécessaire » par le « mouveur » : elle semble évidente, « spontanée ». C'est le type d'expérience qu'Eugenio Barba appelle « l'être décidé ». Dans ses études d'Anthropologie théâtrale<sup>211</sup>, Barba cherche donc comment on peut « être décidé » afin de créer une action réelle et de ne pas devoir « décider d'agir ». Tout au long du *Canoë de papier*, il distingue action « réelle » et « réaliste ». L'action « réaliste » reproduit superficiellement une action de la vie quotidienne dans ses formes motrices, mais n'est pas nécessairement vécues comme « réelle » au « mouveur », c'est-à-dire qu'il ne se sent pas poussé par une nécessité à agir mais exécute

---

<sup>210</sup> BARBA Eugenio, SAVARESE Nicola. *L'énergie qui danse*, Bouffonneries n°32/33, 1995, p.172

<sup>211</sup> BARBA Eugenio. *Le canoë de papier, traité d'Anthropologie théâtrale*. L'Entretiens, 2004, p.174

seulement une succession d'actions qui semblent « réalistes ». Au contraire, l'action « réelle » correspond à une action différente de celle de la vie quotidienne, qui peut paraître inhabituelle, mais qui cherche à reconstruire le vivant de l'action en partant « des mêmes principes » que l'action quotidienne. Ce sont ces principes que les chercheurs étudient. L'action réelle est alors définie comme celle « réunissant » le corps et l'esprit dans une expérience recréant une certaine spontanéité :

L'expression « corps-esprit » n'est pas une expression hâtive pour indiquer qu'ils sont évidemment inséparables l'un de l'autre. Elle définit un objectif difficile à atteindre quand on passe d'un comportement quotidien au comportement extra-quotidien que l'acteur doit savoir répéter et maintenir en vie soir après soir<sup>212</sup>.

Les chercheurs ne questionnent donc pas la notion d'unité du « corps-esprit » qui leur paraît évidente, à la fois dans l'expérience et conceptuellement. Cependant, ils considèrent que la succession des actions codifiées et répétées peut empêcher l'émergence de ce « corps-esprit », de ce corps qui pense et d'où découle le mouvement. Pour eux, c'est justement dans cette difficulté et cette remise en cause de l'évidence du « corps-esprit » que peuvent émerger la possibilité de sa recréation scénique. Ainsi, Stanislavski explique à quel point la scène remet en question la facilité avec laquelle nous effectuons les actions les plus élémentaires : s'asseoir, faire quelques pas<sup>213</sup>. Pour lui, les actions doivent être décomposées et reconstruites au niveau de leur organisation tonique, de leur phase prémotrice et non seulement au niveau du geste visible. Pour un musicien, cette nécessité est encore beaucoup plus évidente, étant donné que le geste visible n'est en quelque sorte « pas fait pour être vu » mais au service de la modulation du sonore.

En revanche, le fait d'arracher le corps à ses automatismes quotidiens par la technique « extraquotidienne » permet de remettre en question les dynamiques qui les sous-tendent et de les reconstruire de façon vivante. L'action réelle est donc appelée « extra-quotidienne » : la « spontanéité » recherchée n'apparaît pas comme celle, quotidienne, pleine d'automatismes : on approche une « spontanéité » scénique, qui interroge nos processus fondamentaux de relation au monde pour les modeler. Par exemple, par le principe de « l'équivalence » très important en mime, on va s'inspirer d'une action quotidienne pour la transformer en une autre action qui apparaisse comme « réelle<sup>214</sup> » : lorsque l'on va pousser quelque chose devant soi, on ne va pas utiliser les mêmes appuis que si quelque chose était devant soi, mais on va reconstruire une résistance qui soit « réelle », en partant des principes de l'équilibre et de la construction quotidienne des appuis. Lorsque nous retenons une action pianistique pour lui donner du poids, pour l'accentuer, nous reconstruisons aussi, par équivalence, l'organisation tonique par rapport à ce que nous faisons lorsque nous pesons nos mots ou que nous manipulons des poids dans la vie quotidienne<sup>215</sup>.

L'Anthropologie théâtrale traite donc de ce problème qui apparaît comme paradoxal du point de vue de la tradition occidentale : alors que « corps vivant » rime avec « spontanéité », comment construire un corps « vivant » par le travail ? Ce champ de recherche m'a

---

<sup>212</sup> Ibid.

<sup>213</sup> Ibid.

<sup>214</sup> KIM Won. *Les contrepoids du mime corporel dans le monde contemporain*. Thèse de Doctorat. Université Paris 8, p.27

<sup>215</sup> Nous avons vu en première partie les écueils générés par une conception du « poids » écrasé sur le bout des doigts et du clavier utilisé comme « levier » : nous verrons plus loin que la notion de poids au piano est éloignée de ce que nous faisons quand nous portons des poids, tout en reprenant les mêmes principes de construction du mouvement.



particulièrement intéressée car il me semble rejoindre de très près les problématiques du musicien, dans la perspective où il cherche lui aussi à créer une action « réelle » alors que les gestes et les éléments manipulés sont éloignés du quotidien.

Étant donné qu'ils ne visent pas à étudier le geste « expressif » qui se déploie dans l'espace, les chercheurs en anthropologie théâtrale étudient ce qui est sous-jacent à ce mouvement, et qui transparait principalement par des variations de rythme et par des mini-surprises qui créent une temporalité vivante. Un des concepts fondamentaux dégagés par les recherches en anthropologie théâtrale et que nous allons étudier se nomme d'ailleurs « l'énergie dans le temps<sup>216</sup> ». Tous les principes-qui-reviennent de l'anthropologie théâtrale ont trait à cette façon d'organiser l'énergie dans le temps, de façon rythmée.

## 2.4.2 Modeler le temps grâce à l'énergie potentielle

### 2.4.2.1 Le problème de la création de micro-surprises

« Être décidé », c'est pour Barba avoir la capacité de jouer avec des micro-surprises qui rendent le jeu vivant : non pas des surprises extraverties mais des « surprises subliminales<sup>217</sup> » qui, bien que perceptibles, n'arrivent pas à la conscience du public : il s'agit de jouer avec le « sens cénesthésique du public et lui ménager une surprise<sup>218</sup> ». Or, Barba explique que l'anticipation de l'action suivante est un problème essentiel dans le jeu scénique, qui empêche la création de la surprise :

En général, un danseur ou un acteur sait bien quelle va être l'action suivante. Alors qu'il réalise une action, il pense déjà à la suivante. [...] Le problème est donc le suivant : comment l'acteur/danseur, qui connaît la suite des actions qu'il devra accomplir, peut-il être à la fois présent dans chaque action et faire jaillir la suivante comme une surprise pour lui et pour le spectateur ?

Dans son école de théâtre, Jacques Lecoq traite du même sujet, en faisant émerger le problème du rythme et de « l'intervalle entre » identique entre les actions :

Ils voient souvent... avant de voir ! Ils indiquent qu'ils voient avant d'avoir vu véritablement : ils sont dans le simulacre. Ils font le geste avant que la sensation motrice n'ait été retrouvée. Lorsque la première personne entre, elle ne sait pas qu'elle est la première. Il y a donc ce temps extrêmement important de la surprise, qui est le temps même du jeu du comédien. Le comédien connaît la fin de la pièce, pas le personnage !

Apparaissent également des effets de mimétisme de la durée et de la distance, dans les entrées qui se succèdent.<sup>219</sup>

Ce problème rejoint celui des musiciens décrit plus haut en 2.2.2., lorsqu'on a caractérisé le temps vivant par les changements et les surprises qui émergent de la reconnaissance d'un fragment ou de la perception de différences et qui permettent de délimiter un fragment dans l'instant du jeu. De plus, si mon travail ne se centre pas sur la perception de l'auditeur, cependant nous savons que la phase pré-motrice dont nous nous préoccupons est perçue par le public, qui éprouve la posture de l'artiste et sa signification avec ses neurones miroirs<sup>220</sup>, et peut

---

<sup>216</sup> BARBA Eugenio, SAVARESE Nicola. *Op.cit.*, p.145

<sup>217</sup> BARBA Eugenio. *Op.cit.*, p.98

<sup>218</sup> Ibid.

<sup>219</sup> LECOQ Jacques. *Le corps poétique*. Actes sud, 1997, p.51

<sup>220</sup> RIZZOLATTI Giacomo. *Les neurones miroirs*. Paris : Odile Jacob, 2008

donc sentir s'il est « surpris » ou non, phénomène que nous allons creuser dans les prochains chapitres.

### 2.4.3 Le *sats* : la clé du mouvement « décidé » créateur de mini-surprises

Les chercheurs en anthropologie théâtrale répondent à la question du problème de l'anticipation des gestes par une clé fondamentale au travail du vivant au niveau préexpressif : le *sats*. Si l'acteur sait ce qu'il s'apprête à faire, il ne doit pas l'anticiper : « Le *sats* fournit une explication technique de ce lieu commun qui veut que l'acteur ait le don de répéter le spectacle avec le même jaillissement d'énergie que la première fois<sup>221</sup>. » Il s'agit d'un intervalle entre les actions qui apparaît au carrefour entre ce qui est décidé et « l'être décidé », c'est-à-dire qu'il doit à la fois être précisément noté dans la « sous-partition » et émerger de façon « vivante ». Selon Barba, le *sats* est :

dans une séquence d'actions, la petite décharge d'énergie qui modifie le cours et l'intensité de l'action ou l'interrompt à l'improviste. Il est ce moment de transition qui débouche sur une posture bien précise, et donc un changement de tonicité du corps entier<sup>222</sup>.

Le mot *sats* est la langue de travail adoptée par Barba, mais se manifeste par d'autres expressions dans les techniques qu'il a analysées, comme des temps de « micro-surprises qui sans cesse nous permettent de changer le cours de l'action<sup>223</sup> », de surprendre le spectateur et de soutenir son intérêt.

#### 2.4.3.1 Une variation de l'énergie

Le *sats* cherche à recréer le jaillissement vivant de l'impulsion d'action. Or cette énergie du *sats* est une énergie qui se manifeste dans l'immobilité et non par un déplacement cinétique. Elle précède le déploiement dans l'espace et se caractérise par une variation de l'énergie. Plus qu'une impulsion d'énergie, le *sats* est à comprendre comme une modulation de l'énergie :

Ce que nous appelons énergie, ce sont en réalité des sautes d'énergie. [...] et le *sats* est la petite décharge d'énergie qui modifie le cours et l'intensité de l'action ou l'interrompt à l'improviste. Il est un moment de transition qui débouche sur une nouvelle posture bien précise, et donc un changement de tonicité du corps tout entier<sup>224</sup>.

Le *sats* correspond donc à une modulation tonique qui précède le mouvement. Différenciant lui aussi la mesure définie du rythme vivant, Jacques Lecoq caractérise le rythme, comme dans notre prototype de répétition et de variation, par des « sauts » de « temps entre », des variations soudaines entre les actions :

En effet, si l'on joue le premier fragment en anticipant le second, puis le second en anticipant le troisième, on détruit la « surprise ». Les deux premiers acteurs qui entrent imposent un temps, qui doit impérativement être brisé par le troisième, si l'on veut que cela reste vivant. Il faut trouver un rythme et non une mesure. La mesure est géométrique, le rythme est organique. La mesure est définie, alors que le rythme est très difficile à saisir. Le rythme est la réponse à un élément vivant. Ce peut être une attente,

---

<sup>221</sup> Ibid.

<sup>222</sup> BARBA Eugenio. *Op.cit.*, p.196

<sup>223</sup> Ibid.

<sup>224</sup> BARBA Eugenio. *Op.cit.*, p.114

mais aussi une action. Entrer dans le rythme, c'est entrer exactement dans le grand moteur de la vie. Le rythme est le fond des choses, comme un mystère<sup>225</sup>.

Le rythme vivant s'oppose à la « mesure », à la cadence : l'enjeu principal se trouve dans les pauses entre les actions qui doivent avant tout être de durées et de qualités différentes. Ainsi, pour créer les mini-surprises, deux principaux comportements s'offrent à nous : « On peut ralentir l'action tout en respectant la précision de son dessin. On peut dilater les pauses-transitions<sup>226</sup>. » Par ailleurs, répondant à la description du rythme vécu de Désesquelles, le *sats* ne doit pas être trop marqué, sinon il ennue le spectateur. Grotowski insiste sur l'importance des pauses et surtout sur les pauses « artificielles » créés par un intervalle : « par intervalle il est entendu la transition d'un ton de voix vers un autre. L'acteur doit toujours pratiquer les intervalles brefs qui sont beaucoup plus difficiles que les longs<sup>227</sup>. »

#### 2.4.3.2 L'énergie dans le temps : une différence de potentiel

À travers la notion de *sats*, la variation du « temps entre » est définie en fonction d'une variation d'état de tonus avec laquelle il faudrait parvenir à jouer continuellement. Ce « changement de tonicité du corps entier » est décrit comme une différence de « posture », de « potentiel » avant de se mouvoir de façon cinétique. Comme l'explique Barba<sup>228</sup>, « au-delà de ses emplois métaphoriques, le mot énergie implique une différence de potentiel » : ce qui est alors important, c'est de savoir la modeler, de pouvoir faire varier le flux de son énergie. Le *sats* implique alors de sentir une énergie en excès par rapport au déploiement dans l'espace : en retenant l'énergie, en la gardant à l'état de « potentiel », de prémouvement, on l'empêche de se disperser de façon cinétique mais elle permet de modeler le temps, elle génère un temps au lieu d'un déplacement dans l'espace :

La façon de créer une nouvelle qualité d'énergie est cette capacité de retenir l'énergie, d'absorber en une action limitée dans l'espace l'énergie nécessaire à une action plus ample. Il s'agit donc de rétention, absorption, densification.

Le *sats* rejoint le principe appelé « énergie dans le temps » et permet de rendre perceptible ce qui est invisible et de dégager un nouveau potentiel d'énergie, résultat de l'excédent d'une force qui se heurte à une résistance<sup>229</sup>. À travers l'idée de *sats*, on retrouve exactement la conception de la résistance développée par Désesquelles, qui naît du décalage entre l'attente perceptive et ce qui est perçu : le moment du *sats* naît d'un décalage entre l'énergie potentielle déployée et ce qui est perçu. Même dans l'immobilité, on peut se saisir de cette différence d'énergie :

La troisième loi pragmatique est que le processus d'action accompli par l'acteur peut être réalisé et observé dans la double perspective de l'énergie dans l'espace ou de l'énergie dans le temps (suivant la terminologie japonaise) [...] Il s'agit soit d'extérioriser le processus en mouvement, en tant que qualité cinétique qui se produit dans l'espace, soit de comprimer ce qui est à la base d'un mouvement possible dans l'espace, de le cacher sous la peau. Les impulsions démarrent mais elles sont dans une certaine

---

<sup>225</sup> LECOQ Jacques. *Op.cit.*, p. 51-52

<sup>226</sup> BARBA Eugenio, SAVARESE Nicola. *Op.cit.*, p.196

<sup>227</sup> Ibid.

<sup>228</sup> BARBA Eugenio. *Op.cit.* p. 96

<sup>229</sup> Ibid., p. 41

mesure retenues. [...] Le corps est vivant, il fait quelque chose d'extrêmement précis, mais c'est dans l'ordre du temps que l'on voit le fleuve s'écouler : la cinétique de l'espace passe à l'arrière-plan<sup>230</sup>.

Nous pouvons alors faire le lien avec le jeu pianistique, par exemple lorsque nous retenons l'énergie avant l'impact pour accroître un sentiment d'intensité à la fin d'un *crecendo*, ou lorsque nous retenons notre geste avant de jouer une phrase de type « vocal ». L'énergie que nous donnons est en excès par rapport à celle nécessaire pour enfoncer la touche : ce type d'énergie potentielle n'est pourtant pas une crispation, mais plutôt une façon de « se phraser ». La description de l'énergie dans le temps, telle qu'utilisée dans le *Nô*, correspond à celle d'une mobilisation tonique retenue « pour elle-même » et met en jeu la différence entre la mobilisation des « muscles posturaux », qui seraient les plus importants, et celle des muscles phasiques :

Tout mon corps est en activité, je suis prêt, préparé à agir de manière extrêmement précise : saisir la bouteille qui est sur la table devant moi. Mes muscles posturaux sont sous tension, un léger déplacement du corps, tout en restant presque inaperçu pour l'observateur, mobilise les mêmes énergies que celles qui seraient nécessaires à l'action. Ce qui se passe, c'est que je mobilise uniquement mes muscles posturaux et non ceux qui interviendraient pour déplacer mon bras ou permettraient à mes doigts de saisir la bouteille. Dans le *Nô*, il y a une règle qui dit : trois dixièmes de l'action de l'acteur doivent investir l'espace et sept dixièmes le temps. Normalement, si je veux prendre cette bouteille devant moi, je mobilise une certaine quantité d'énergie. Mais dans le *Nô* on en utilise sept dixièmes en plus, non pour mener l'action dans l'espace mais pour le retenir en soi (énergie dans le temps). Cela revient à dire que l'acteur *Nô* utilise plus du double de l'énergie nécessaire à son action. D'un côté l'acteur projette une quantité de son énergie dans l'espace et de l'autre il en retient plus du double, créant ainsi une résistance qui s'oppose à son action<sup>231</sup>.

Percevoir l'énergie émergeant en soi permettrait alors en quelque sorte de la « convertir » en un temps vivant et de sentir le « bon moment » pour poursuivre son action. La notion de canalisation de l'énergie dans le temps est particulièrement porteuse pour les musiciens : en effet, leur geste n'est pas cherché en lui-même pour être expressif dans l'espace. En revanche, le temps entre les gestes et leur qualité peuvent créer un geste « vivant ». S'il semble essentiel de percevoir « l'énergie » pour apprendre comment y rapporter son attention et créer sa temporalité, il m'a paru nécessaire d'approfondir la notion « d'énergie » à travers les recherches des danseurs et psychomotriciens.

## 2.5 Un temps de modulation sensible

### 2.5.1 La fonction tonique, un système sensible

Tout d'abord, quand on parle d'énergie, de tonus, de quoi parle-t-on ?

Avant tout, la plupart des spécialistes du mouvement différencient deux façons de se mouvoir : d'un côté, un mouvement « superficiel » qui n'implique aucune modulation de tonus du corps entier, simple déplacement d'un segment corporel dans l'espace, dont on peut dire qu'il « ne fait pas sens » pour l'interprète. De l'autre, un geste qui implique une modulation du

---

<sup>230</sup> BARBA Eugenio, SAVARESE Nicola. *Op.cit.*, p.145

<sup>231</sup> BARBA Eugenio. *Op.cit.*, p.91

tonus du corps entier et qui correspondrait au mouvement « vivant ». Pour Maria Leao, cela correspond à la différence entre « action » et « geste » :

Par action nous entendons ce qui me change et transforme la perception que le spectateur a de moi. Ce qui change ce doit être le tonus musculaire de tout le corps [...] si je bouge une main en faisant partir le mouvement du coude, cela ne change pas le tonus de mon corps dans sa totalité. C'est un geste<sup>232</sup>.

De son côté, le danseur et chercheur Hubert Godard distingue, d'un côté, le mouvement, compris comme un phénomène décrivant les stricts déplacements des différents segments du corps dans l'espace – au même titre qu'une machine produit un mouvement ; de l'autre, le geste, qui implique une modification de l'organisation de tout le corps et « s'inscrit dans l'écart entre ce mouvement et la toile de fond tonique et gravitaire du sujet<sup>233</sup> ». C'est pour lui dans cet écart que réside l'expressivité du geste humain dont est démunie la machine. Cet écart définit le « pré-mouvement dans toutes les dimensions affectives et projectives<sup>234</sup> », qui caractériserait alors le mouvement « vivant ». La même distinction entre geste et action mène Barba à la notion abordée plus haut « d'action réelle ». Pour Decroux<sup>235</sup>, tout mouvement qui ne part pas du tronc n'est que gesticulation, comme les mouvements des zones périphériques comme les bras et les jambes : l'impulsion de mouvement est liée à la mobilisation des muscles posturaux. Pour Laban également, « la puissance du geste de l'interprète – et en général, la puissance de tout geste – réside dans l'écart toujours mouvant entre sa face lisible, qu'il est possible de décrire et de nommer (ce que permet la cinétographie), et sa face quasi imperceptible, indicible, qui en constitue la singularité<sup>236</sup> ».

La notion de « prémouvement » implique une organisation du corps sous-jacente au mouvement qui n'est pas associée à une décision volontaire de mouvement, comme l'explique Lesage. Tout comme Decroux et les chercheurs en anthropologie théâtrale, Lesage considère que ce qui distingue le professionnel du débutant, c'est « l'ombre du mouvement » :

Ce qui échappe aux yeux des néophytes, c'est toute la mobilisation tonique et les contractions musculaires qui appuient ou modulent le travail apparent. Ainsi, pour tendre la main vers l'horizon, il faut entre autres mettre en jeu le grand dorsal, muscle qui ancre l'épaule au bassin, ce qui protège certains ligaments de l'épaule et évite d'accrocher le bras aux cervicales. Le flux du mouvement est ainsi conduit vers le bas, jusqu'aux pieds. La fluidité et la qualité du mouvement dépendent de cette modulation qui se joue au niveau du tonus d'action et constitue la toile de fond du geste. C'est par exemple le travail de la jambe d'appui pour lever l'autre jambe, la tenue du bassin dans les mouvements de bras, l'accompagnement respiratoire... Les techniques psychocorporelles, en se centrant avant tout sur l'effectuation du geste plutôt que sur sa visée, interrogent cette dimension qualitative et mettent en place des outils de modulation et de construction tonique<sup>237</sup>.

Dans ma recherche de sens dans l'extrait de *Speech of clouds*, la « toile de fond » ou « l'ombre » de mon geste restait inconnue pour moi, alors même que je sentais que la retenue de mon action et l'attention à « l'intervalle entre » étaient déterminantes pour permettre l'impulsion d'action vivante. De même, au début de *Tangata Manu* (cf. fig.15), la possibilité de prendre appui avant les grappes de triples, de sentir « l'accent virtuel » et la « source d'énergie cachée » proposée par le compositeur et permettant de déclencher les triples me semblait cruciale. Mais comment sentir et travailler ce « prémouvement » au piano ? Nous

<sup>232</sup> LEO Maria. *La présence totale au mouvement*. Paris : Point d'appui, 2005, p. 89

<sup>233</sup> GODARD Hubert. In *La Danse au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Larousse, 2002, p. 225

<sup>234</sup> Ibid.

<sup>235</sup> DECROUX Etienne. *Paroles sur le mime*. Librairie théâtrale, 1994

<sup>236</sup> ROQUET Christine. *Op.cit.*, p.129

<sup>237</sup> LESAGE Benoît. *Jalons pour une pratique psychocorporelle*. Toulouse : éditions Erès, 2012, p.40

développerons progressivement ces « techniques psychocorporelles » permettant de construire la « dimension qualitative » du geste, en relation au sonore et à l'œuvre musicale.

### 2.5.1.1 Différents types de prémouvements : la tonicité comme changement de forme et de qualité de geste

Christine Roquet distingue différents types de prémouvements, qui correspondent tous à une modulation tonique du corps. Tout d'abord, la phase préparatoire visible d'un geste est un premier type de prémouvement. Bien connu des mimes et principe fondamental dégagé par l'anthropologie théâtrale à travers le principe « d'opposition<sup>238</sup> », il a été dégagé dans l'analyse du geste sportif telle que proposée par les études en STAPS<sup>239</sup> :

Les chercheurs font remarquer la présence de mouvements d'anticipation, dans une direction contraire à celle de l'acte à effectuer. Ainsi lancer un projectile devant soi, pour faire un ricochet par exemple, nécessite d'aller d'abord vers l'arrière, en arrière du plan de lancement<sup>240</sup>.

Ce mouvement de recul avant d'avancer est aussi encouragé par des pianistes et enseignants comme Harmut Höll<sup>241</sup> qui propose d'être attentif à commencer un mouvement à gauche avant d'aller à droite, par exemple dans l'introduction d'un Lied de Schubert qui se déploie progressivement des graves vers les aigus. Ce geste correspond aussi au mouvement souvent appelé « respiration » par les pianistes. Chez Meyerhold, ce prémouvement correspond au principe de « *l'otkaz* », qui est le moment où le mouvement finit et où l'autre commence à la fois, par un geste à contresens : « recul avant d'avancer, élan de la main qui s'élève avant de porter un coup, flexion avant de se mettre debout<sup>242</sup>. » En réalité, si ce geste vient s'ajouter volontairement au mouvement, il ne me semble pas remplir sa fonction de prémouvement qui est celle d'une modulation tonique du corps entier et se réduit à simple déplacement dans l'espace supplémentaire. C'est pourquoi ce type de prémouvement découle du deuxième type de prémouvement dont il constitue une sorte « d'amplification » perceptible.

Le deuxième type de pré-mouvement<sup>243</sup> se passe au niveau de l'axe central :

Au niveau postural, avant l'effectuation d'un geste ou d'un déplacement, nous effectuons sans nous en apercevoir un micromouvement de la colonne vertébrale, par exemple, un léger mouvement de flexion au niveau du bas de la cage thoracique<sup>244</sup>.

Ce prémouvement caractérise le mouvement en lui donnant une coloration personnelle. Il est moins visible que le premier type et peut « concerner le corps entier, par exemple, dans un changement d'appui<sup>245</sup> ». Il correspond à l'anticipation du changement de mouvement, qui se manifeste par une modulation de l'organisation des appuis à travers le corps. Alain Berthoz explique de la façon suivante cette « synergie anticipatrice » imperceptible, qui semble associer les deux types de prémouvement :

---

<sup>238</sup> BARBA Eugenio. *Op.cit.*, p.49

<sup>239</sup> ROQUET Christine. *Op.cit.* p. 61

<sup>240</sup> Ibid.

<sup>241</sup> HÖLL Harmut. Professeur à la Hochschule de Karlsruhe. Masterclasse au CNSMD, 2021

<sup>242</sup> BARBA Eugenio. *Op.cit.*, p.97

<sup>243</sup> ROQUET Christine. *Op.cit.*, p. 62

<sup>244</sup> Ibid.

<sup>245</sup> Ibid.

Par exemple pour maintenir l'équilibre : lorsque je veux lever le bras – au moment où je le fais – le centre de gravité du corps s'est déplacé vers l'avant et je tomberai si juste avant que je ne lève le bras, le cerveau n'avait pas déclenché un petit mouvement vers l'arrière qui fait que quand je lève le bras, le centre de gravité reste aux pieds. Autrement dit, il y a une synergie anticipatrice, qu'on ne voit pas, qu'on ne perçoit même pas quand on regarde le mouvement qui est ce petit mouvement vers l'arrière qui permet de maintenir de façon prédictive le centre de gravité. Les patients qui ont des pathologies du cervelet, ne le font pas<sup>246</sup>.

De la même façon, le prémouvement est pour Godard une attitude envers le poids qui permet une modulation tonique, comme lorsqu'on anticipe le déséquilibre qu'engendre nécessairement tout geste vers l'extérieur du corps. Par exemple, le mouvement du bras va être anticipé par une mobilisation du mollet<sup>247</sup> :

Nous nommerons « pré-mouvement » cette attitude envers le poids, la gravité, qui existe déjà avant que nous bougions, dans le seul fait d'être debout, et qui va produire la charge expressive du mouvement que nous allons exécuter<sup>248</sup>.

Cette attitude qui, pour Godard, génère le mouvement, me semble s'associer au pré-mouvement « idéatoire » que Christine Roquet distingue, plus profondément encore :

[Le prémouvement] qui s'inscrit dans notre rapport à la gravité et à l'environnement, par notre manière de respirer, notre tenue, par notre regard, par les variations infinitésimales de notre dynamique posturale [...] va donner une sorte de « signature posturale » à notre geste donné à voir<sup>249</sup>.

Le prémouvement est le fruit de modulations toniques plus ou moins ancrées dans l'attitude du sujet au monde : il correspond alors à des attitudes posturales qui lui sont personnelles et qu'il génère par son adaptation à la gravité et par ses intentions sur le monde.

### 2.5.1.2 Trois niveaux d'organisation tonique

La tonicité constitue la gestion du tonus, la façon dont on recrute le tonus et dont on le module<sup>250</sup> : la notion de tonicité va d'emblée avec celle de modulation, comme celle de *sats*. La fonction tonique est alors le lieu du réglage fin des coordinations : « en hyper ou hypotonie de l'axe central, nous ne pouvons guère enfile un fil dans le chas d'une aiguille, par exemple. »<sup>251</sup> Cela me paraît très intéressant pour le musicien : il n'a pas d'acrobaties impressionnantes à réaliser, et est quasiment tout le temps assis ; en revanche, il a assez souvent des réglages très fins de coordination à effectuer en amont du geste visible. Selon Christine Roquet, la fonction tonique a en tout premier lieu un rôle d'inhibition, ce qui correspond parfaitement à la notion de *sats*. La tonicité des muscles posturaux permet l'inhibition de la chute et maintient le corps érigé : elle est sollicitée en continu. Ce rôle d'inhibition mentionné aussi par Lesage est essentiel dans la coordination, puisque pendant le prémouvement, on retient tel groupe de muscles pour en mobiliser d'autres.

Il existe trois niveaux d'organisation tonique : d'abord, le tonus basal, atteint au cours du sommeil paradoxal ; puis « le tonus postural, c'est-à-dire la construction d'un niveau de

---

<sup>246</sup> ROUQUET Odile, *Le geste créateur*, DVD, Le Conservatoire de Paris, 2008 : Entretien avec Alain Berthoz, professeur au Collège de France par Odile Rouquet le 22 mai 2003

<sup>247</sup> GODARD Hubert. In *La danse au XXe siècle*. Larousse, 2008, p. 224

<sup>248</sup> Ibid.

<sup>249</sup> Ibid.

<sup>250</sup> LESAGE, Benoît. *Un corps à construire*. Toulouse : éditions Erès, 2021

<sup>251</sup> ROQUET Christine. *Op.cit.*, p.76

tension qui met globalement le corps en forme – tenir une posture, debout ou assise notamment, implique cette construction qui est en fait la cristallisation de l’histoire de la verticalisation<sup>252</sup> » ; enfin, le tonus d’action.

Le tonus postural met en jeu en particulier les muscles toniques qui « réagissent directement à la force de gravitation qui s’exerce sur le corps humain et contrôle de façon involontaire notre posture<sup>253</sup>. » Par des « réflexes antigravifiques » qui permettent de s’ajuster en permanence pour s’ériger face à la gravité et que l’on ne peut pas contrôler par la volonté consciente, le système réagit à la situation, à ce qu’on perçoit. Le tonus de posture est lié à la stabilisation et à la préservation de la chute. Il implique un système postural en modulation permanente pour permettre au corps de ne pas chuter, même lorsque nous sommes en apparence immobiles. En effet, les muscles profonds dialoguent en permanence avec le monde, réglant notre alignement gravitaire et son ajustement : « Les mécanismes intimes qui préparent une action sont liés à notre posture, à la façon dont nous percevons notre poids et notre orientation dans l’espace<sup>254</sup> ». La dimension processuelle et adaptative de la notion de « posture » est expliquée par l’exemple de la marche que prend Roquet : la marche n’est pas « le résultat de la rupture d’un équilibre solide (être debout) qui l’anticiperait car cet équilibre n’est que le contrôle toujours précaire d’un « déséquilibre fondateur ». Critiquant notre pensée habituelle qui réduit le mouvement au déplacement, elle explique qu’au contraire « la posture debout est déjà une chute différée et [...] le postural est déjà un mouvement<sup>255</sup> ».

Ces tonus basal et postural constituent ce qu’on appelle le « fonds tonique », et c’est sur le tonus postural que se déploie enfin le tonus d’action, c’est-à-dire « le recrutement des points d’appui dans le corps pour permettre l’effectuation du geste conscient<sup>256</sup>. » À travers le tonus d’action intervient la dimension temporelle et de construction spatiale : à quel moment je recrute mes points d’appui, comment je les recrute. « Le simple fait de lever le bras à l’horizontale devant soi suffit à faire chuter si un travail interne ne stabilise pas le tronc pour ancrer le corps dans le sol en remaniant les appuis<sup>257</sup>. » Le tonus d’action demande de réorganiser nos appuis, ce qui correspond au tonus de posture :

Pour le comprendre il suffit de se mettre debout et de lever le bras lentement à l’horizontale. Si seuls les muscles de l’épaule travaillent, le corps se déséquilibre, ce qui entraîne une chute. Pour l’éviter, il faut réorganiser les tensions dans le tronc, les abdominaux, le bassin et même jusqu’aux pieds. C’est un tonus d’appui du geste<sup>258</sup>.

Cet exemple simple nous montre que le tonus d’action utilisé par les musiciens qui se servent de leurs bras et de leurs jambes repose sur la modulation du tonus de posture, qui est remis en jeu de façon permanente à travers chaque mouvement. Le tonus de posture est donc essentiel dans la construction du prémouvement.

Finalement, la retenue de l’action mise en valeur par les chercheurs en Anthropologie théâtrale apparaît comme un jeu expressif fondamental en relation avec l’attitude par rapport au poids, avec la gravité. En effet, au niveau « préexpressif », les structures constantes dans

---

<sup>252</sup> Ibid.

<sup>253</sup> Ibid., p.57

<sup>254</sup> Ibid., p.63

<sup>255</sup> Ibid. p.67

<sup>256</sup> LESAGE, Benoît. *Un corps à construire*. Toulouse : éditions Erès, 2021, p.123

<sup>257</sup> LESAGE Benoît. *Jalons pour une pratique psychocorporelle*. Toulouse : éditions Erès, 2012, p.41

<sup>258</sup> Ibid.



l'utilisation du corps sont dues en particulier à la contrainte que nous vivons tous : la gravité, qui génère des processus de relation du corps à l'environnement se rapportant au fonctionnement de notre tonicité.

## **2.5.2 Amplifier la perception des modulations toniques : les clés du corps décidé**

La pratique du *sats* implique d'avoir intégré les principes fondamentaux de la technique extraquotidienne théâtrale selon Barba, qui se manifestent dans cet « l'intervalle entre ». Ils correspondent à la recherche de « présence » de l'acteur et à ce que Barba a appelé le « corps dilaté<sup>259</sup> », où un corps à travers lequel on sent l'énergie « vivante », donc un corps dont la conscience perceptive permet la transformation continue et intentionnelle de l'énergie de façon qu'elle soit mise en vision pour le spectateur. L'étude de la fonction tonique montre que ces principes reprennent les schèmes sensori-moteurs appris au cours de son développement et la construction de sa tonicité et de sa verticalité, impliquant d'en amplifier la perception, la sensation. Ainsi les clés du corps décidés résident :

Dans l'amplification et dans la mise en jeu des forces qui sont en œuvre dans l'équilibre

Dans les oppositions qui régissent la dynamique des mouvements

Dans l'application d'une incohérence cohérente

Dans la rupture d'automatismes à travers des équivalences extraquotidiennes<sup>260</sup>

Les « principes-qui-reviennent » que sont « l'opposition », « l'équilibre de luxe » et « l'amplification », se réfèrent à cette façon de moduler sa posture que nous développons tous au quotidien : ils visent à jouer avec un équilibre précaire, scénique, afin d'amplifier la perception que nous avons du prémouvement pour que notre attention aux subtiles modifications de notre équilibre devienne « extraquotidienne », c'est-à-dire à la fois amplifiée dans le temps de la perception et retenue dans l'espace.

### **2.5.2.1 Le déséquilibre au piano**

Le musicien connaît bien la situation de déséquilibre sur scène, quoiqu'elle soit assez peu formulée en termes de problèmes d'équilibre : la multiplication des gestes « techniques » rend l'équilibre quotidien impossible à conserver. Le principe de « l'équilibre de luxe » implique justement de savoir « renoncer à un équilibre facile, facile puisqu'on l'a incorporé dès l'enfance, pour trouver un autre niveau d'équilibre qui amplifie la situation normale d'équilibre<sup>261</sup> ». Au piano, notre position assise ne nous incite pas à poser notre attention sur notre équilibre, or, il est tout le temps remis en question par les gestes de nos bras, dans le simple fait de les lever. Si ce déséquilibre n'est pas comparable avec celui du danseur, il est extra-quotidien dans le sens de la « virtuosité inversée » de Stroppa : il demande une certaine acuité perceptive et proprioceptive pour être ressenti, et par là, même pour développer des outils

---

<sup>259</sup> BARBA Eugenio. *Op.cit.*, p.129

<sup>260</sup> Ibid. p.63

<sup>261</sup> Ibid.

pour l'amplifier dans le moment du jeu. Denis Pascal explique l'importance du système musculaire « antigravitaire » en évoquant sa dimension processuelle de modulation permanente puisqu'à la différence de la conception du « point fixe » évoqué en première partie, il parle « d'aller-retours » et de « connexions » :

Tout est bon, pour essayer de connecter ces bouts des doigts et cette main à des parties du corps qui sont beaucoup plus puissantes ; les muscles les plus puissants, les initiateurs de l'énergie dans le corps, ce sont les muscles qui tiennent le buste, ce sont des muscles antigravitaires, donc ils fonctionnent tout le temps, et ils sont forcément, même au repos, très puissants<sup>262</sup>.

Pour Barba, l'acteur doit tendre vers un remodelage perpétuel de l'équilibre, c'est pour lui « un moyen d'intensification de certains processus de la vie du corps [...] Une altération de l'équilibre a pour conséquence une série de tensions organiques précises qui engagent et soulignent la présence matérielle de l'acteur/danseur<sup>263</sup> ». En effet, on amplifie les petites perceptions liées au maintien de l'équilibre qui n'arrivent habituellement pas à la conscience, mais auxquelles nous devons être présents. Tout d'abord, « les oscillations autour de l'axe, le transfert du poids du corps, l'altération constante du centre de gravité, la mise en péril de la verticalité par un déséquilibre subtil, sollicitent une mobilisation tonique des muscles posturaux. » Il s'agit « d'un équilibre particulier qui se répercute sur les muscles de la nuque, du tronc, du bassin et des jambes. Tout le tonus musculaire de l'acteur se trouve modifié<sup>264</sup>. » Par la prise de conscience du déséquilibre, le flux énergétique du corps peut être modifié, on peut agir en travaillant sur des forces qui permettent de « rééquilibrer » et donc moduler le tonus au niveau préexpressif. Le principe d'opposition rejoint le principe d'équilibre, puisque qu'il participe à la lutte contre le déséquilibre :

Quand une partie du corps exerce une impulsion dans une direction donnée, l'autre partie pousse vers une autre direction, ce qui implique des conséquences importantes au niveau des muscles et donc des contractions et décontractions. Et ceci est important. Dans certaines écoles de théâtre la clé est dans le relâchement ; mais la clé n'est pas dans le relâchement, elle est dans un processus d'unité entre contraction et décontraction<sup>265</sup>.

Associé à la série de « différences de potentiel », le principe d'opposition décrit donc la construction du « permouvement ». Les principes théâtraux qui régissent le travail préexpressif concernent finalement la capacité à amplifier les modulations toniques du corps et reprennent les caractéristiques de la tonicité posturale :

Cette force de l'acteur, nous l'appelons « présence ». [...] C'est un corps-en-vie. Le flux des énergies qui caractérisent notre comportement quotidien a été dévié. Les tensions cachées qui soutiennent notre vie normale, affleurent chez l'acteur, deviennent visibles, imprévues<sup>266</sup>.

Les tensions cachées à percevoir doivent donc devenir « visibles », c'est-à-dire pour nous « audibles » et « imprévues ». Le permouvement par lequel on s'équilibre à travers un jeu d'oppositions serait alors la source des micro-surprises. Cependant, l'objectif n'est pas principalement que l'auditeur puisse capter les tensions en regardant le musicien, mais il est de générer un temps entre les gestes et une organisation de timbres, et donc des qualités de gestes

---

<sup>262</sup> PASCAL Denis. Entretien, cf. annexe I

<sup>263</sup> BARBA Eugenio. *Op.cit.*, p.63

<sup>264</sup> LEAO Maria, *La présence totale au mouvement*. Paris : Point d'appui, 2005, p. 93

<sup>265</sup> BARBA Eugenio, SAVARESE Nicola. *Op.cit.*, p.150

<sup>266</sup> *Ibid.*, p.34

qui permettent de nourrir une temporalité vivante. Le tonus d'action implique de construire la modulation du tonus postural et de le revisiter, de le questionner plus profondément.

### 2.5.2.2 La régulation posturale : l'ensemble myo-fascial, un système sensible

La notion de « posturation » permet d'appréhender l'ampleur du processus de la posture et son potentiel expressif, par le jeu d'adaptation au monde qu'elle sous-tend et la multisensorialité qui la caractérise :

[La posturation est] une activité dynamique de réajustement permanent fondée sur une intégration multisensorielle et des boucles de rétroaction sensori-motrices qui font intervenir diverses régions du cerveau...lesquelles communiquent entre elles et intègrent les afférences périphériques, visuelles, vestibulaires, musculaires, tendineuses, articulaires, fasciales, cutanées, viscérales...<sup>267</sup>

La posturation est donc un processus complexe à travers lequel les informations vestibulaires sont cruciales, car elles nous renseignent sur notre équilibre et sur notre situation dans l'espace. La diversité des mécanismes impliqués permet à chacun de développer ses stratégies de mouvement individuelles afin de se rééquilibrer, ce qui semble aboutir à autant de façon de « se posturer » qu'il existe d'individus.

Tout d'abord, comme on l'a évoqué au chapitre 1, si l'on se réfère aux muscles toniques, « profonds », pour parler du tonus du posture, cependant, les muscles toniques et phasiques travaillent en synergie, ainsi la régulation posturale porte sur les deux aspects, phasique et tonique, en interrelation<sup>268</sup>. De plus, Benoît Lesage insiste sur la dimension sensorielle du muscle : le fuseau neuromusculaire est l'organe perceptif du muscle qu'il considère comme un « tensiostat » nous permettant de capter le degré de tension du muscle et qui doit être finement régulé et réactif afin de s'ajuster en permanence. Ainsi, le système musculaire est un « système sensible » et non seulement un organe moteur « qui joue un rôle important dans la proprioception et la régulation tonico-posturale<sup>269</sup>. » Par ailleurs, la tonicité concerne non seulement les muscles, mais aussi « l'état de tension des tendons, ligaments, capsules articulaires, fascias, la circulation lymphatique, la tension artérielle...<sup>270</sup> ». Si les muscles et tendons ont des récepteurs sensitifs, ce sont surtout les fascias qui sont extrêmement sensitifs : les fascias sont les « fibres, dites libres, réparties dans le tissu conjonctif, [qui] répondent à des stimuli multimodaux, en particulier des variations de pression et d'étirement. » et qui communiquent à travers le corps<sup>271</sup>. La plus grande partie des nerfs sensitifs viendraient des tissus myofasciaux. Les fascias sont également très impliqués dans les mémoires toniques du corps, et donc dans la construction de la posture. Ils sont essentiels à la modulation tonique : on parle de chaîne myo-fasciale, qui constitue une construction sensori-motrice. Lesage explique qu'il faut considérer l'unité fonctionnelle muscle-micro-vascularisation-tissus conjonctifs comme des structures très innervées qui jouent un rôle clé dans la proprioception.

Le système tonique musculaire est donc à prendre au sens large comme une organisation très sensitive que nous ressentons comme un paysage d'arrière-plan, et qui tisse l'éprouvé de

---

<sup>267</sup> LESAGE Benoît. *Un corps à construire*. Toulouse : éditions Erès, 2021, p. 80

<sup>268</sup> Ibid., p.81

<sup>269</sup> Ibid., p.82

<sup>270</sup> ROQUET Christine. *Op.cit.*, p.56

<sup>271</sup> LESAGE, Benoît. *Un corps à construire*. Toulouse : éditions Erès, 2021, p.130

nos mémoires qui correspondent au « fonds tonico-postural », mémoire dans laquelle s'enracine le geste, selon Benoît Lesage<sup>272</sup>. La posture serait donc une cristallisation de notre attitude au monde, en étant une sorte d'instantané du mouvement où se reflète notre comportement et notre intention sur le monde. Ainsi, chaque mémoire que nous convoquons par nos « schèmes de relation d'ordre » correspond à un vécu tonique, qui, loin de se réduire à la tension d'un muscle ou à la « représentation mentale d'un élément », engage tous les paramètres corporels auxquels nous pouvons être plus ou moins attentifs.

Dans cette perspective, le *sats* serait alors l'intervalle entre les gestes qui se tisserait dans l'écart entre notre fonds postural et le geste à venir, tout autant que dans l'écart entre nos attentes perceptives et la micro-surprise de la perception de la différence. Les phases prémotrices, que l'on peut faire correspondre aux silences et résonances, s'ancrent dans ce fonds tonique que l'écouteur/observateur perçoit et simule imaginativement à l'écoute. Ce qui se joue dans la construction du corps pour ancrer le moindre de geste est quasiment invisible, il s'étend par-delà la succession des gestes.

La fonction tonique est donc à considérer de façon beaucoup plus globale, comme un système sensoriel qui correspond à la moindre modulation de nos états affectifs. Cela nous ouvre à la dimension perceptive du *sats* et la façon dont nous pourrions le sentir.

### 2.5.3 Un temps à éprouver et à penser comme ouverture vers des possibles

Reflétant la diversité des paramètres impliqués dans la fonction tonique, le *sats* peut être décrit de différentes manières. En effet, le *sats* vise à éliminer la fracture entre pensée et action qui détermine les comportements automatiques quotidiens en créant une « pensée/agie ». Il implique donc non seulement de retenir l'action mais de s'éprouver soi. C'est ce que Barba implique avec l'exemple de la marche : sur scène, on doit savoir marcher avec cet état de « présence » qui se manifeste lorsque chaque mouvement est empreint de micro-surprises. Au contraire d'une crispation retenue, le *sats* est une énergie à « capter » perceptivement.

Le *sats* n'est pas seulement un temps de retenue de l'énergie par laquelle on contient l'action : il est décrit aussi comme une attitude d'attente perceptive qui génère un écart entre le perçu et ce qui pourrait être. Ainsi, Barba prend l'exemple<sup>273</sup> très éclairant de l'action de s'asseoir sur scène. Pour s'asseoir de façon vivante, on peut, pendant le mouvement, localiser le point de flexion au-delà duquel notre corps s'effondre car on ne peut plus contrôler son poids. Ce moment définit le « bon » moment de *sats*, car c'est le moment où nous sommes face à un ensemble de possibles : « on peut encore décider de changer », c'est-à-dire que l'on peut se remettre debout ou s'asseoir. Percevoir le point de flexion au moment où l'on s'assoit exige d'avoir travaillé sur l'acuité de sa proprioception et permet de rester ouvert à tout ce qui peut arriver, comme lors d'un mouvement vivant qui ne serait pas prédéterminé à l'avance. Cet exemple permet de mieux comprendre ce qu'on entend par « retenue de l'énergie ». En retenant l'énergie, on se « retourne » sur l'action que l'on va amorcer ou que l'on est en train d'amorcer au moment où l'on sent émerger les possibles : le *sats* me semble correspondre donc à une « écoute à reculons » du corps, de son état de déséquilibre et de son potentiel par rapport

---

<sup>272</sup> Ibid.

<sup>273</sup> BARBA Eugenio. *Op.cit.*, p.98

à la gravité et à l'environnement. Le *sats* est alors une activité de la « pensée » qui se confond avec l'action à travers l'éprouvé de la retenue :

Le *sats*, c'est le moment où l'action est pensée/agie par l'organisme tout entier qui, même dans l'immobilité, réagit par des tensions. C'est l'instant où on est décidé à faire. Il se produit alors un investissement musculaire, nerveux et mental tendu déjà vers un objectif : une tension et une concentration d'où jaillira l'action<sup>274</sup>.

Pour les musiciens, cette notion de concentration correspond alors aussi, dans la perspective de l'écoute à reculons, à une sorte « d'accroissement » de l'attention au son : il me semble que l'on peut interpréter la retenue de l'énergie comme la densification de l'attention au son perçu « à reculons ».

L'exemple du *sats* pendant le geste de s'asseoir montre qu'il s'agit d'un temps où on laisse émerger les possibles : cela me paraît l'une des clés du *sats*. En effet, ce n'est qu'en faisant naître les possibles que l'écart entre imaginaire et perception qui définit le temps vivant peut être généré. Si l'on rallonge simplement le mouvement en le retenant, ce n'est pas forcément une surprise, mais si on capte un moment où tout est encore possible et qu'on parvient à faire émerger cet éprouvé à un moment défini à l'avance, dans ce cas, la suite apparaît comme un choix fait « sur le moment ». Dans le fragment de *Speech of clouds* (fig.29/30), nous pouvons explorer le *sats* en l'exagérant et en explorant notre capacité à arrêter notre action en nous laissant imaginer la suite : tenter de s'arrêter pour écouter « à reculons » ce qu'on vient de jouer et laisser émerger l'ensemble des possibles, s'arrêter en plein « élan », etc. On peut même continuer la forme motrice du geste en jouant « dans le vide » jusqu'à ce qu'on sente que l'on peut réagir à ce que nous venons de faire : dans ce cas, on cherche à créer une répétition, puis à briser le rythme, par exemple. Dans les répétitions du début de la *Sonate op.54* de Beethoven (fig.31), « l'intervalle entre » serait un moment où, à travers notre geste par lequel on va d'un registre à l'autre pour répéter le même élément mélodique, on capterait le moment où l'on pourrait ne pas le faire, où l'on pourrait encore revenir au registre précédent pour faire émerger la surprise.



Fig.31 BEETHOVEN *Sonate op.54*, mesures 1-4

Dans le *Premier prélude* op. 28 en *do M* de Chopin (cf. fig.32) également, le *sats* aurait lieu entre chaque mesure : le temps serait alors celui qui est nécessaire pour faire émerger la possibilité de continuer à « faire monter » la phrase, par exemple, pour finalement la faire monter, ou non.

<sup>274</sup> Ibid., p. 96

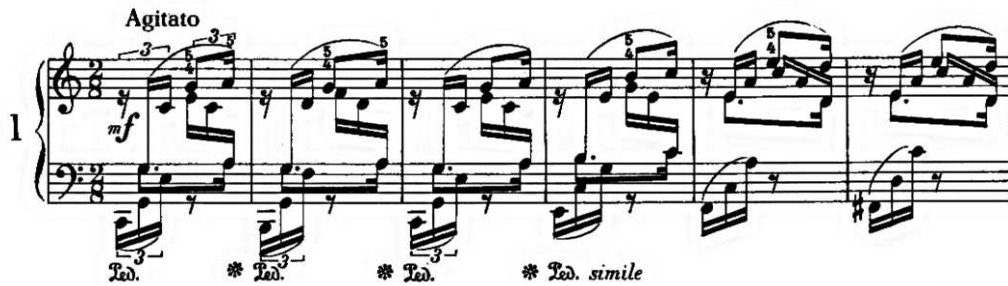


Fig.32 CHOPIN *Prélude n°1 op.28*, mesures 1-5

En termes d'orientation dans l'espace, il correspondrait alors au moment où l'on est sur le point d'aller vers la droite (pour « monter »), mais où l'on peut encore revenir. Le *sats* apparaît au carrefour entre l'émergence des possibles dans l'espace (la main va-t-elle continuer son mouvement vers la droite ?) et dans la phrase musicale (la phrase va-t-elle monter ?), en fonction de nos attentes perceptives. Il s'agit alors de s'entraîner, dans le silence, à s'éprouver, à se sentir encore mobilisé, après l'action, à la prolonger « à l'intérieur », comme le dit un enseignant au théâtre de Pékin<sup>275</sup>.

Cette méthode rappelle un exercice utilisé par certains enseignants lorsqu'un moment est surprenant dans une œuvre – par exemple, dans le cas d'une cadence rompue – pour permettre à leur élève de faire émerger ce moment de façon surprenante, malgré les répétitions et l'inévitable anticipation de cette surprise qui empêchent de rendre ce moment vraiment surprenant pour l'élève. Ils proposent alors de trouver des façons alternatives de continuer l'œuvre qui soient moins surprenantes que la proposition originale, par exemple, de remplacer l'accord de VI<sup>e</sup> degré caractéristique de la cadence rompue par l'accord du I<sup>er</sup> degré, pour reprendre cet exemple des plus classiques. Ceci peut permettre ensuite à l'élève de faire émerger l'ensemble des possibles avant de jouer ce moment si surprenant. Une micro-surprise peut alors faire émerger, qui va mettre en valeur l'accord en créant un petit « temps » de *sats*. Loin d'être un exercice parmi d'autres, dans la perspective de l'anthropologie théâtrale, il serait nécessaire que ces alternatives à l'original puissent continuer à émerger à chaque fois que l'œuvre est jouée et que cela fasse partie de la « sous-partition d'action ».

## 2.5.4 Processus d'équivalence

Ce jeu de surprises perceptives est au cœur de ce qui constitue une « sous-partition » d'action en anthropologie théâtrale. Le principe de « l'équivalence » est un processus par lequel on analyse une action de la vie quotidienne pour en faire une action « extra-quotidienne », ou bien on s'inspire d'une situation pour en faire émerger un « schème énergétique » que l'on pourra ensuite modeler dans le cadre de notre jeu scénique afin de construire une trame.

Par exemple, Stanislavski propose d'improviser un combat de scorpions afin de construire une scène où les protagonistes se disputent verbalement<sup>276</sup>. Après avoir improvisé, il y a un travail « d'absorption de l'action », c'est-à-dire de retenue de l'action, qui permet de

<sup>275</sup> Ibid.

<sup>276</sup> Ibid., p. 92

construire les *sats* et leurs différences, de construire un rythme de leurs actions. Par ce processus appelé « omission », on peut envisager de « mettre l'énergie dans le temps », c'est-à-dire de jouer avec l'énergie potentielle, en créant un « temps de retenue de l'énergie » au lieu d'un mouvement qui se déploie dans l'espace, comme dans la vie quotidienne. Ce type de travail me paraît adapté au musicien qui modèle le temps : cela permet de jouer sur différents degrés de retenue du geste, puisque le geste, au lieu de se déployer dans l'espace, permet une transformation de sa qualité dans le temps.

Par exemple, avec l'une de mes élèves<sup>277</sup> qui jouait la troisième *Ballade en la b* Majeur op. 47 de Chopin, nous avons effectué ce travail sur la main gauche dont le rythme est inspiré de la danse, par un balancement ternaire avec un grand déplacement entre registre médium et basses.



Fig.33 CHOPIN *Ballade n°3*, mes.54-58

Initialement, son geste se déployait dans l'espace, inspiré de la danse. Son bras se levait assez haut entre les accords et les basses, de façon que son « intention » était en effet « expressive ». Cependant, ce geste lui prenait beaucoup d'énergie et focalisait son attention sur le déplacement lui-même. Malgré son intention de suivre la polyphonie, ce geste semblait l'empêcher de suivre les différentes voix simultanées – basses et accords – ce qui, comme elle en témoignait, laissait émerger un malaise, une sensation d'absence de sens, une attention dispersée. Nous avons alors travaillé à imaginer le geste de déploiement dans l'espace, mais à le retenir, comme si le geste dansé en effet avait lieu mais qu'il n'en restait qu'une empreinte temporelle : après un moment d'exploration, en effet, son écoute semblait s'ouvrir, comme si l'imaginaire du geste retenu transformait cette énergie en « geste de saisie » sonore à reculons. Cette retenue de son action générait un moment où elle éprouvait ce qu'elle venait de faire, ce qui lui permettait finalement de connecter les accords entre eux et les basses entre elles simultanément. Par cette retenue, elle semblait alors pouvoir se saisir de l'éprouvé passé afin de le relier par une écoute à reculons. Ce processus « d'équivalence » m'a beaucoup intéressée car il m'a semblé qu'en passant par ce processus de retenue de l'action, on pouvait modeler une écoute à reculons.

L'écriture de la « sous-partition » en anthropologie théâtrale vise à définir avant tout les différences dans le flux de l'énergie potentielle<sup>278</sup>. À travers l'écriture de la trame, nous allons alors définir les temps d'écoute à reculons en fonction de différences de « retenues » de l'action.

<sup>277</sup> Dans le cadre de mon enseignement au CRR de Cergy-Pontoise

<sup>278</sup> Marcel FREMIOT et Sébastien POITRENAUD proposent une analyse des Unités Sémiotiques Temporelles en termes de relations entre énergie potentielle et énergie cinétique : *Energie et UST. Vers une sémiotique générale du temps dans les arts/* ed. par Emmanuelle RIX, Marcel FORMOSA. Editions Delatour France, 2008, p.211-218

Mon ami Matthieu Acar, pianiste, notait lui aussi dans sa « sous-partition » personnelle des différences d'énergie potentielle qui se déployaient entre les notes.

Musicalement, la notion de *sats* peut sembler paradoxale puisqu'il rompt la continuité du geste musical qui nous semble avoir un sens justement parce qu'on le perçoit comme « une unité ». Cela correspond aux indications pratiques que Chopin a laissé, définissant des virgules, point virgules, points<sup>279</sup>. Ses indications relèvent ce paradoxe entre « ne pas morceler l'idée musicale mais la porter d'un large souffle à l'oreille de l'auditeur<sup>280</sup>», tandis que « sans les arrêts la musique devient une suite de sons sans liaisons, un chaos ». Ces moments d'articulations entre les phrases sont justement les moments de « résonance » et de retenue de l'action qui semblent nous permettre de déployer une plus grande « unité ». Si l'on compare avec le schème émo-tonique, les *sats* se définissent comme moment de mise en relation « émo-tonique » qui sont alors les garants de la continuité de « l'affect de vitalité ».

À travers la notion de sous-partition, le *sats* a alors ce statut ambigu entre la césure décidée à l'avance et la césure nécessaire pour la continuité de l'action. Le *sats* permet une précision de l'action : il est à la fois à construire, à définir dans la sous-partition d'action, et en même temps à vivre. Il semble avoir cette double appartenance au temps pris de façon artificielle et au temps qui résulte de la nécessité de changer de qualité de geste. À travers cette césure que l'on ne décide pas, on « est décidé » par le besoin de « se mesurer d'avance » à ce qui va arriver. On peut dire, comme dans le cas du fait de s'asseoir, que l'arrêt subliminal est à produire en fonction de ce que l'acteur éprouve, ressent de son équilibre et de l'organisation de ses « oppositions ». Ainsi, il sait à l'avance qu'il y aura un *sats*, comme après chaque basse de cet extrait de *Ballade* de Chopin, il a acquis des repères proprioceptifs dans son travail, mais il ne peut pas prévoir ce qui va se passer sur scène, ce qu'il va ressentir, il ne peut pas prévoir la durée nécessaire mais se rendre disponible à ressentir le « point de flexion ». Ainsi, ce moment d'anticipation n'ajoute pas forcément un temps, mais peut le rendre éventuellement nécessaire, en fonction de ce qui est éprouvé : il participe donc à l'élaboration d'une temporalité vécue. En ce sens, Kurtág explique que l'on doit « mériter » de passer à l'épisode suivant, « épuiser » le geste précédent, et ce moment connecte la phrase précédente et l'anticipation de la suivante. Ainsi, interrogé sur le concept de pause et de « silence » et sur son élaboration de tout un système de notation de césures différentes, Kurtág répond :

Dans le dernier quatuor [*Six moments musicaux*, opus 44], c'est consciemment devenu un signe, un signe de phrasé au-dessus de la barre de mesure. Ce qui ne signifie pas nécessairement qu'il faille attendre. Je me réfère à la magnifique formule de Dobszay<sup>281</sup> sur la césure : à savoir qu'il ne faut pas s'arrêter à tout prix. La césure signifie que j'anticipe la longueur de l'unité suivante. Et s'il le faut, je peux même m'arrêter. Quelque chose a duré jusqu'à ce point et je prends la mesure de l'élément suivant. Et j'ajouterais même, quant à moi, que la phrase s'est fatiguée vers la fin. Comme dans le discours, quand la phrase descend vers le point final. Tu la laisses descendre, et, ensuite, tu mesures d'avance ce que tu veux dire<sup>282</sup>.

La comparaison de Kurtág à la phrase du discours est éloquente, montrant la façon dont la césure permet d'éprouver passé et avenir en se « proportionnant » à eux, en « se mesurant » : il s'agit bien de profiter d'une « césure » pour ne pas anticiper la suite du discours pendant qu'on finit de jouer la phrase, mais bien de se permettre un temps d'anticipation, après la fin de la phrase. Mais il s'agit aussi de « laisser la phrase descendre », phrase qui « s'est fatiguée » :

<sup>279</sup> EIGELDINGER Jean-Jacques. *Chopin vu par ses élèves*. Editions Fayard, 2006, p.65

<sup>280</sup> Ibid, p. 67

<sup>281</sup> Laszlo Dobszay, né en 1935, musicologue et chef de chœur hongrois, fondateur de la Schola Hungarica

<sup>282</sup> KURTÁG György, *Entretiens, Textes, Dessins*. Contrechamps, 2009, p. 64



l'utilisation du passif infère un type d'attention à ce qu'on est en train de faire de type « laisser faire », permettant une disponibilité. Il ne s'agit pas d'une volonté de faire une césure comme une durée planifiée, notée sur la partition dans un temps « spatialisé » qui ferait succéder artificiellement un instant d'articulation à une fin de phrase. Le *sats* semble impliquer un rythme de l'attention : si je ne veux pas anticiper la suite, je dois savoir laisser finir, comme si je ne savais pas ce qui allait se passer, puis retenir l'action au moment où tous les possibles émergent, et me ressaisir, « prendre la mesure » de la suite, donc me projeter dans une temporalité suivante. Comme le disent les chercheurs en anthropologie théâtrale, ce rythme sous-jacent à l'action est un rythme de l'attention, de la pensée à travers le corps.

Un allongement de « temps » ne doit pas se produire par une addition, mais au contraire par une retenue, un moment d'écoute à reculons. La césure est alors un moment d'énergie retenue que l'on peut définir à l'avance pour s'ouvrir à le ressentir. Ainsi, Rena Shereshevskaya<sup>283</sup> propose d'écrire précisément ces moments d'écoute à reculons, notant les temps de *sats* par de petits points d'orgue parfois, ou bien des dessins d'oreille : étant donné le contexte de son enseignement, il s'agit implicitement d'une écoute à reculons programmée qui peut impliquer une addition de temps mesurable de façon objective, mais pas forcément.

Alors que l'idée de *sats* pourrait mettre la focale sur l'action, en réalité cette retenue de l'action permet à la pensée du corps de se ressaisir de son vécu, lui permet de le laisser s'éprouver. L'attention est modulée en permanence par le *sats* selon à une sous-partition temporelle qui répond à des règles et à des façons d'éprouver que nous allons chercher à définir.

## 2.6 La fonction tonique : une fonction relationnelle

### 2.6.1 Apprivoiser la modulation tonique

L'acteur ou le musicien doit pouvoir moduler son énergie et ses impulsions de mouvements de façon articulée à l'œuvre : il doit être capable de moduler son « prémouvement ». Or, la modulation tonique ne peut pas être le fruit d'une décision consciente. En effet, comme le dit Benoît Lesage, « La régulation tonique ne relève pas de la motricité volontaire. Comme le système végétatif auquel elle est liée, on peut l'apprivoiser plus que la maîtriser<sup>284</sup> ». Par exemple, les réflexes antigravifiques sont des réflexes : on peut créer les conditions pour leur permettre d'avoir lieu librement, mais on ne peut pas les contraindre. Ainsi, si je décide de « sentir des sources d'énergie » au début de *Tangata Manu*, cette pensée est insuffisante en elle-même pour ouvrir à un prémouvement. La tonicité est un système qui comporte de multiples entrées, comme le dit Roquet « posture/perception/expression/coordination/émotion<sup>285</sup> ». Ainsi, il y aura de multiples façons de moduler notre tonus qui seront toujours des façons indirectes de nous « faire mouvoir ». Nous allons développer la dimension émotionnelle de la fonction tonique qui permet un jeu adaptatif entre soi et l'autre, en fonction de la façon dont nous sommes affectés.

---

<sup>283</sup> SHERESHEVSKAYA Rena, pianiste, pédagogue, dont j'ai suivi l'enseignement entre 2007 et 2017

<sup>284</sup> LESAGE Benoît. *Un corps à construire*. Toulouse : éditions Erès, 2021. p.145

<sup>285</sup> ROQUET Christine. *Op.cit.*, p.69

## 2.6.2 La modulation tonique comme émotion

La dimension émotionnelle de la modulation tonique est particulièrement mise en évidence par les chercheurs : la fonction tonique est avant tout une fonction relationnelle, qui nous adapte en permanence à notre environnement et qui s'adapte à nos projets par rapport à lui, en fonction de la façon dont il nous affecte : « La tonicité s'impose donc comme une fonction globale d'activation d'un système musculaire plus ou moins prêt à agir et à réagir<sup>286</sup> ». Au-delà de la réaction au « flux gravitaire » et à l'anticipation du déséquilibre par rapport à la gravité, le « système musculaire – en incluant les fascias et les tendons – agit comme une grande antenne qui intègre des données très affectives<sup>287</sup>. » La fonction tonique réagit alors à l'affectif ; chaque émotion a son corrélat tonique :

Normalement, nous modulons sans cesse notre tonus dans un jeu d'expression/impression. [...] Si je me replonge dans un moment où j'étais triste, en colère, joyeux, serein, je pourrai percevoir à chaque fois que mes muscles réagissent de façon différente, et en des endroits différents de mon corps. En fait, je ne peux pas vivre une émotion sans une participation tonique<sup>288</sup>.

Comme l'explique Bullinger, « les aspects toniques et posturaux constituent un soubassement des conduites humaines [...] les variations brutales de l'état tonique et leurs conséquences sensorielles représentent probablement un des premiers matériaux pour l'activité psychique<sup>289</sup>. » Benoît Lesage explique que les ressentis les plus diffus font partie d'un vécu tonique en perpétuelle modulation et « constitue un arrière-fond des éprouvés corporels », participant aux images de notre corps, à la façon dont notre corps nous apparaît à nous-mêmes<sup>290</sup>.

Le vécu sensori-tonique est la toile de fond de tous nos ressentis et transparaît dans notre langage, lorsque nous parlons de « tensions », de détentes, en musique ou dans la vie courante. Benoît Lesage explique que l'étymologie de nombreux mots prennent racine dans cette notion de tension en recrutant une réponse corporelle spécifique comme « tendre, étirer, tenter, tenir » et tous les dérivés avec divers préfixes. C'est la modulation de notre tonicité qui « trame notre affectivité, c'est-à-dire nos états émotionnels, leur surgissement au gré des circonstances et des associations qu'elles suscitent, nos mémoires de vie, nos relations<sup>291</sup>. » C'est la capacité à capter perceptivement cette « toile de fonds » affective qui semble permettre à notre mémoire d'être active et de créer des réseaux au fil de notre jeu, comme à travers les schèmes de relation d'ordre.

La dimension affective de la fonction tonique transparaît alors dans le prémouvement, ce qui est souligné par Christine Roquet à travers la notion de « fond posturo-tonico-affectif » comme potentiel de gestes<sup>292</sup> et par Hubert Godard pour lequel la qualité du geste dépend non seulement de l'organisation des processus gravitaires, de la coordination des muscles dynamiques, mais aussi « de la façon dont est perçue la situation du moment et sa coloration

---

<sup>286</sup> Ibid. p.127

<sup>287</sup> Ibid. p. 83

<sup>288</sup> LESAGE Benoît. Notes de cours, stage IRPECOR, 2021, issues de LESAGE, Benoît. *Un corps à construire*. Toulouse : éditions Erès, 2021, p.123

<sup>289</sup> BULLINGER André. *Le développement sensori-moteur de l'enfant et ses avatars*. Editions Erès, 2007, p.77

<sup>290</sup> LESAGE Benoît. *Un corps à construire*. Toulouse : éditions Erès, 2021, p.120

<sup>291</sup> Ibid.

<sup>292</sup> ROQUET Christine. *Op.cit.*, p.63

affective<sup>293</sup>». La tonicité se développe dans l'adaptation et dans la communication avec le monde, elle est le « jeu adaptatif qui sous-tend notre façon d'être là, d'entrer en matière selon un nuancier subtil. [...] Par la tonicité, nous donnons à sentir, nous sentons ce que nous donnons et nous entrons en résonance, en empathie, ou au contraire nous coupons la relation, selon que nous nous accordons ou désaccordons<sup>294</sup>. »

La notion de dialogue tonique, mise en évidence par Wallon, sous-tend la construction de l'enfant et met en évidence la dimension communicative de la modulation tonique : « L'activité d'ordre cinétique est principalement action, relation au monde extérieur [...] La tonicité est spécifiquement expression, moyen expressif de soi-même et de relation avec autrui<sup>295</sup>. » Ainsi, la signification des échanges empathiques trouve son origine dans la petite enfance, où pour le nourrisson déjà « l'état de quiétude est relié à la détente musculaire, voire à l'hypotonie, et l'état de déplaisir à la tension, à l'hypertonie... Le tonus devient véritablement communication à partir du moment où il trouve un écho dans l'entourage, qui lui donne sens et y répond à sa façon<sup>296</sup>. » Julian de Ajurriaguerra souligne la dimension affective et relationnelle du dialogue tonique, en accordant une importance fondatrice au tonus comme mise en relation, qui permet à la fois « de percevoir autrui, de résonner intérieurement avec lui, de le comprendre, de lui répondre<sup>297</sup> ». La fonction tonique se forme donc de façon intersubjective : on éprouve les états de l'autre, et on lui répond, par un dialogue qui se manifeste par des modulations dans l'énergie, par des impulsions de gestes, par différentes façons de se mettre en contact, qui sont de l'ordre du pré-verbal. Benoît Lesage explique que toute situation de vie se caractérise par des qualités tonique, posturales, spatiales et temporelles. Tous les scénarios, les situations impliquent des rencontres, des regards, des gestes de l'autre qui nous affectent et des orientations que nous prenons par rapport aux autres<sup>298</sup> :

Les protagonistes sont quelque part, habitent une zone de l'espace, s'orientent, se situent à un niveau haut ou bas, selon des plans indifférenciés, de face, de profil, ils se déplacent, prennent des directions, jouent avec le temps, l'étirent, le précipitent, le font durer suspendent, démarrent, s'arrêtent, reprennent... Ils s'accordent entre eux, privilégiant l'un ou l'autre de ces paramètres.

Nous sommes affectés en permanence, ce qui prend corps par des modulations de tonus : pour les capter et construire un mouvement vivant, nous devons savoir écouter les résonances des gestes des autres<sup>299</sup>.

La notion de dialogue tonique va à la fois permettre de mieux comprendre comment le *sats* naît d'une dynamique relationnelle et émotionnelle et d'éclairer le processus d'équivalence en anthropologie théâtrale, afin de mieux comprendre comment construire une trame de *sats*.

---

<sup>293</sup> GODARD Hubert. *Le geste manquant*. Entretien avec Daniel Dobbels et Claude Rabant, in *Revue internationale de psychanalyse*, Erès éditions, n°5, 1994, p. 63-75.

<sup>294</sup> LESAGE Benoît. *Un corps à construire*. Toulouse : éditions Erès, 2021, p.119

<sup>295</sup> LEAO Maria, *La présence totale au mouvement*. Paris : Point d'appui, 2005, p.59

<sup>296</sup> Ibid., p.62

<sup>297</sup> Ibid.

<sup>298</sup> LESAGE Benoît. *Jalons pour une pratique psychocorporelle*. Toulouse : éditions Erès, 2012, p.19

<sup>299</sup> Ibid., p.19

### 2.6.3 Une trame de temps intersubjectifs : les schèmes émo-toniques

Au cœur du dialogue tonique s'engramme le schème de la répétition-variation qui semble refléter la dynamique du temps vécu, entre attentes et surprises. Daniel Stern analyse les jeux à base d'onomatopées, de gestes, de contacts, de rires qui constituent les échanges préverbaux de la mère avec son bébé. Ce dialogue pré-verbal correspond à des séquences comportementales qui génèrent ce qu'il appelle un phénomène « d'accordage » entre la mère et l'enfant. Ce processus d'accordage se produit par rapport à un rythme régulier sous-jacent qu'installe la mère au début de l'échange. En effet, elle introduit progressivement des variations, par rapport à un rythme régulier qui rend prévisible le temps de l'apparition des événements<sup>300</sup>.

À travers leur dialogue, ils jouent avec les attentes perceptives de l'autre personne, créant un rythme d'échange dans lequel ils s'ajustent continuellement l'un par rapport à l'autre. Ainsi, la mère répète une séquence, puis la fait varier en jouant sur les intensités, ou sur la façon de retenir ce qu'elle va dire, pour le rendre surprenant. En reprenant l'exemple du jeu de « je t'attrape », Imberty montre que la mère prend un tempo initial qui permet à l'enfant de se repérer, puis elle fait des pauses pour faire durer le « suspense », puis des *crescendos*, des accélérations pour surprendre l'enfant. L'enfant s'accorde progressivement en anticipant ; en conséquence, lorsque la mère accélère, il est surpris par le décalage entre ses attentes et ce qu'il perçoit ; il s'ajuste alors à l'accélération de la mère, avant d'être « attrapé », ce qui confère un aspect joueur et comique à cet échange qui finit souvent par des rires. Michel Imberty met en évidence l'importance de la répétition et de la « musicalité des sons » pour le dialogue et l'apprentissage des schèmes émo-toniques par le bébé :

Ce qui sans doute importe moins, c'est ce que la mère dit réellement. L'important c'est la musicalité des sons qu'elle produit. De ce point de vue, l'action répétitive acquiert son importance en tant qu'unité structurelle et fonctionnelle dans l'interaction<sup>301</sup>.

Stern appelle ces schèmes temporels des « schémas-d'être-avec » qui sont des schèmes sensorimoteurs : la perception du geste d'autrui guide non seulement l'action, mais aussi le moment de l'impulsion de l'action, par rapport à l'action d'autrui. À travers ces dialogues, le bébé apprend le schème de la répétition et de la variation si essentiel à la musique et me semble apprendre ce qu'on a défini comme le rythme de « l'écoute à reculons ». Ces échanges sont passionnants pour nous car ils montrent comment le processus de variations toniques naît de façon vivante en relation avec l'autre, à partir de la répétition légèrement modifiée : par l'émotion de l'échange, par la surprise de l'écoute à reculons, par l'accordage tonique, donc par tous ces petits intervalles où les individus sont émus et réagissent à la sollicitation de l'autre qu'ils apprennent à éprouver et à surprendre.

À travers la notion « formes de vitalité<sup>302</sup>», Stern fait de ce processus d'accordage qui génère des schèmes de modulations toniques un processus fondamental à tous les arts. En effet, ce processus intersubjectif de modulations toniques fait apparaître des structures rythmiques, c'est-à-dire des formes qui se définissent de façon a-modale par un « contour temporel ». Ce contour temporel se manifeste par des rythmes de relations entre silence et son, entre immobilité

---

<sup>300</sup> Ibid., p.192

<sup>301</sup> IMBERTY Michel. *Op.cit.*, p.189

<sup>302</sup> STERN Daniel. *Les formes de vitalité*. Paris : Odile Jacob, 2010.

et mouvement, et par la façon dont ces sons et ces gestes sont réalisés, par exemple plus ou moins retenue ou plus ou moins intense.

Ces schèmes sont formés par des changements kinétiques, dynamiques et temporels associés au changement de tonus du corps. Ils se définissent par un profil d'activation qui produit sa reconnaissance immédiate. Stern met en avant la dimension émotionnelle fondamentale à ces schèmes, comme « changement d'état intérieur ». Il est important de souligner que c'est la dynamique de changement émo-tonique qui est en jeu, et non la nature de l'émotion ou le sentiment eux-mêmes :

[Il s'agit] d'un pattern de changement d'état intérieur, non des états eux-mêmes, c'est-à-dire d'un pattern d'évènements (et non de sensations et de sentiments) qui se présente comme une période de temps, plus ou moins brève, une période d'activation qui possède son profil d'activation immédiatement identifiables en nous-mêmes<sup>303</sup>.

Le *pattern* de variation de la tonicité est donc ce qui suscite la reconnaissance d'une séquence par l'autre : les variations des « temps entre » permettent de sentir la modulation tonique qui se trame. À travers ces schèmes de répétition-variation qui s'apprennent en relation avec l'autre, on retrouve deux caractéristiques du temps « vivant » : d'une part, la répétition, c'est-à-dire l'intention de répéter quelque chose par rapport à ce que l'on a déjà vécu ensemble, pour assurer une continuité ; d'autre part, l'intention de varier pour se surprendre et amener la relation plus loin. Les « mini-surprises » engendrées par la relation et par ces deux paramètres correspondent alors aux modulations toniques.

Ce *pattern* d'évènements temporels me semble constituer ce que nous cherchons à construire pour impulser une action vivante et créer un jeu vivant, au piano ou au théâtre. La sous-partition de *sats* s'inspire des schèmes relationnels de la vie quotidienne en introduisant une rupture. Cela rejoint la définition de l'écoute à reculons par laquelle le musicien se retourne sur « ce qu'il a été » et non sur « ce qu'il a joué » : il mémorise une qualité de geste, davantage qu'un « élément-objet ». Selon ce développement sur la notion de tonicité, on vise donc à sentir une relation à l'environnement à éprouver une qualité du geste afin de la modifier, tout en se basant sur cet éprouvé actuel.

## 2.6.4 Apprendre les différences : la trame pour surprendre

Dans la perspective de la construction de notre sous-partition d'action, il est intéressant de remarquer que les échanges suivent une progression « pédagogique » : « dans les comportements interactifs avec son bébé, la mère accentue ou exagère les caractéristiques globales de cette structure de temps de telle sorte que cette structure devient immédiatement reconnaissable pour le bébé<sup>304</sup> », c'est-à-dire qu'elle fait apprendre à son bébé de nouveaux schèmes en faisant évoluer progressivement les plus anciens, et en mettant en évidence les caractéristiques temporelles : par exemple, en exagérant les mouvements, le temps qu'elle met à les produire, les accélérations, les silences, etc. C'est en quelque sorte ce que l'on fait lorsqu'on amplifie le « temps entre », par exemple lorsqu'au moment où un motif se met à varier, on augmente légèrement le temps de l'articulation, du silence ou de la dernière note,

---

<sup>303</sup> IMBERTY Michel. *Op.cit.*, p.198

<sup>304</sup> Ibid.

pour faciliter la compréhension de l'auditeur et la sienne<sup>305</sup>. Or justement, à travers ces schèmes, le fait de dilater les intervalles entre pour les rendre plus compréhensibles n'empêche pas le « vivant » de la relation d'émerger. En effet, la personne qui échange avec le bébé s'adapte en fonction des réactions du bébé au niveau pré-verbal. Cet accordage lui permet de sentir ce que le bébé éprouve, et en fonction, de sentir la façon dont elle doit continuer son geste : par exemple, si elle doit prendre plus de temps, si elle doit changer d'intensité. À chaque surprise, chaque allongement de temps, chaque action plus ou moins retenue, avec des *sats* surprenants, le tonus se module et le « schème » diffère.

À travers ce jeu intersubjectif, on retrouve les deux aspects du temps vécu tels qu'analysés par Désesquelles, c'est-à-dire que ce qui arrive doit être suffisamment semblable, mais aussi suffisamment différent pour nous permettre de sentir un écart entre les virtualités et la perception immédiate. Cet écart est alors générateur de notre impulsion, de notre variation tonique, créant la dynamique vivante des échanges. La temporalité qui émerge des échanges correspond donc au temps de mise en relation entre soi et l'autre : il est à la fois « intentionnel » et senti, généré « dans l'instant ». Ce processus peut être inspirant pour l'interprète, s'il décide de ses mouvements et de ses « temps entre » à l'avance. Comme la mère avec l'enfant, il cherche à jouer intentionnellement avec ce temps afin que sa structure soit perceptible à l'interlocuteur. Cela nécessite alors de chercher à se connecter à la façon dont « l'autre » le perçoit. Il serait alors possible de décider à l'avance de la variété des *sats* entre des éléments ou pendant des éléments musicaux qu'il va jouer, tout en étant « ému » par ces intervalles de retenue de l'action au moment où il les joue, générant une modulation tonique.

La « virtuosité inversée » impliquerait alors de développer sa capacité de mise en relation au monde, ce que Savouret évoque dans son enseignement :

S'il y a bien quelque chose qui s'enseigne, ce sont des qualités d'écoute à développer. L'improvisation libre, c'est d'abord un entendre rigoureux ; ce n'est pas une affaire de doigts mais d'oreilles, c'est le pouvoir donné à l'oreille, j'ai parlé plus tôt d'une virtuosité de l'oreille à promouvoir. Et quand vous posez la question « quel but ? », la réponse a été donnée et éprouvée mille fois dans la classe : le but, c'est de mieux entendre le monde<sup>306</sup>.

Pour construire le dialogue entre le carillon d'air et l'air dans *Speech of clouds*, il faudrait alors parvenir à construire un schème émo-tonique en captant des temps où « l'autre » acteur du dialogue réagit et où on se projette dans son ressenti. Il s'agirait de pouvoir décider de ces « temps » à travers lesquels on se retourne par l'écoute à reculons. Comment se projeter musicalement dans l'éprouvé d'autrui afin de se moduler toniquement ?

La phénoménologie et le modèle de l'enaction vont nous permettre d'approfondir l'expérience affective et perceptive de notre relation au monde, ce qui apportera des éléments de réponse afin de comprendre comment faire évoluer notre relation au monde et comment moduler des temps de surprises en fonction de cet éprouvé, afin d'ouvrir au développement de techniques d'attention. Dans cette perspective, les recherches en psychomotricité vont nous donner des pistes de construction du prémouvement.

---

<sup>305</sup> Cf. 1.2.3.7. de cette thèse. En particulier : FRIBERG A., BRESIN R., SUNDBERG J., *Overview of the KTH rule system for music performance*, *Advances in Experimental Psychology* 2 (2-3), 2006, p.145-161, cité dans STACHO László *Narratologie musicale. Topiques, théories et stratégies analytiques.* /ed. par GRABOCZ Márta. Hermann, 2021, p.264. cf. aussi REPP Bruno *Expressive timing in Schumann's « Träumerei » : an analysis of performances by graduate student pianists.* *J. Acoust. Soc. Am.* 98, 2413–2427, 1995. doi: 10.1121/1.413276

<sup>306</sup> SAVOURET Alain. *Introduction à un solfège de l'audible.* Lyon : Symétrie, 2010, p.139



## 3 Le double mouvement de la rencontre pathique avec le monde

Pour nous poser la question du « vivant » du jeu, nous avons commencé à nous poser la question de la modulation du tonus : celle-ci émerge en relation avec le monde et en fonction de la façon dont il nous affecte. Nous allons donc interroger le processus de « l'être-au-monde », qui ne semble pas correspondre à notre distinction courante et figée entre objet et sujet, ni à une conception de l'espace et du temps comme contenant d'objets.

### 3.1 La rencontre du corps et du monde

#### 3.1.1 L'entrelacement du touchant et du touché

La phénoménologie comme étude des phénomènes, de l'expérience vécue et des contenus de conscience, comme analyse des structures et des faits de conscience, s'intéresse par nature particulièrement à la façon dont nous percevons. La phénoménologie, notamment celle de Merleau-Ponty, dépasse la conception de la représentation comme représentation d'un objet extérieur en remettant en question la conception d'une « conscience transcendante », « au-dessus » du corps, dont l'intentionnalité serait « mouvement centrifuge de la pensée tournée vers un objet<sup>307</sup> ». Or justement, on ne peut parler de la pensée que comme « mouvement ». La conception de la représentation de Merleau-Ponty participe à ce qui est parfois appelé « l'anti-représentationnalisme » selon lequel « l'intelligence et l'intentionnalité de la conscience n'est pas définie comme se limitant exclusivement à l'activité du système nerveux central, mais elle implique la totalité de l'activité corporelle<sup>308</sup> ».

Dans la phénoménologie merleau-pontienne, l'expérience se crée dans la rencontre entre le corps et le monde : « le corps est dans la vérité » car il est d'abord ce que je vis, il habite le monde : « Il faut comprendre l'esprit par le corps et non le corps par l'esprit [...] Ainsi il faudrait commencer à rapporter de la même manière la perception humaine à la structure de l'action humaine<sup>309</sup>. » Cette rencontre du corps et du monde est accessible à chacun par sa capacité perceptive à se sentir « autre » et « soi-même » que nous allons développer. Merleau-Ponty explique ainsi une expérience fascinante pour la phénoménologie :

Husserl fait appel à une expérience du toucher. Quand je touche ma main gauche avec ma main droite, ma main touchante saisit ma main touchée comme une chose. Mais soudain je m'avise que ma main gauche se met à sentir. Les rapports se renversent. Nous faisons l'expérience d'un recouvrement entre l'apport de la main gauche et celui de la main droite et d'un renversement de leur fonction. Comme chose physique reste toujours ce qu'elle est, et pourtant elle est différente selon qu'elle est touchée ou touchante.

Cette expérience avec les mains résonne particulièrement avec l'expérience du pianiste, et notamment avec le témoignage de Damien Lehman pour lequel il est essentiel de chercher à

---

<sup>307</sup> DREYFUS Hubert. Sous la direction de Bernard Andrieu, *Philosophie du corps*. Vrin, 2010, p.132

<sup>308</sup> Ibid.

<sup>309</sup> ALTIERI Lorenzo. *Op.cit.*, p. 312-313



se sentir « touché » au niveau de la pulpe du doigt et non seulement « touchant<sup>310</sup> ». Ce qu'il appelle le « chiasme » du touchant et du touché est le fondement du « primat de la perception » toujours défendu par Merleau-Ponty :

Il faut nous habituer à penser que tout visible est taillé dans le tangible, tout être tacite promis en quelque manière à la visibilité, et qu'il y a empiètement, enjambement, non seulement entre le touché et le touchant, mais aussi entre le tangible et le visible qui est incrusté en lui, comme, inversement, lui-même n'est pas un néant de visibilité [...] Toute vision a lieu quelque part dans l'espace tactile<sup>311</sup>.

Le corps a alors « double appartenance » à l'ordre de « l'objet » et du « sujet » et à chaque instant, en faisant le même geste, nous pouvons faire l'expérience d'être touché ou touchant.

Si le corps a cette double référence, ce ne peut être par un hasard incompréhensible. Il nous enseigne que chacune appelle l'autre. Car, si le corps est chose parmi les choses, c'est en un sens plus fort et plus profond qu'elles : c'est, disons-nous, qu'il en est, et ceci veut dire qu'il se détache sur elles et, dans cette mesure, se détache d'elles. [...] Il ne faut même pas dire que le corps est fait de deux feuillets, dont l'un, celui du « sensible », est solidaire du reste du monde ; il n'y a pas en lui deux feuillets ou deux couches, il n'est fondamentalement ni chose vue seulement, ni voyant seulement. [...] Si l'on veut des métaphores, il vaudrait mieux dire que le corps senti et le corps sentant sont comme l'envers et l'endroit [...] Il nous faut rejeter ces préjugés séculaires qui mettent le corps dans le monde et le voyant dans le corps, ou, inversement, le monde et le corps dans le voyant, comme dans une boîte<sup>312</sup>.

Dans la phénoménologie merleau-pontienne, l'espace n'est alors pas considéré de façon exclusivement visuelle comme un contenant d'objets, mais comme un espace « habité » dans la rencontre avec le monde. Dans cette perspective, le mouvement permet une certaine façon d'*habiter* le monde : le corps est présent au monde.

La notion de « prise » qui va avec celle de présence permet d'appréhender la façon dont on « habite » le monde. La « prise » serait l'ensemble des possibilités que le corps projette sur le monde. Dans la perspective où nous ne sommes pas séparés du monde, le corps ne se sépare pas de ce qu'il perçoit mais perçoit les objets en se mettant en contact avec eux. Nous percevons les objets en les saisissant imaginativement et nous percevons leurs délimitations dans le même geste que nous percevons les nôtres, en les touchant du regard, c'est-à-dire que le corps se délimite lui-même en tant que sujet touché par l'objet à travers la projection de ses possibilités de contact avec les objets. C'est donc le « je peux » du corps, son potentiel d'action, qui lui permet de définir des objets en tant qu'unités. Il ne peut alors percevoir que ce qu'il comprend dans le sens où il peut le prendre : il le « com-prend ». Car « le sens premier des choses du monde naît en même temps qu'on fait l'expérience des possibilités du corps<sup>313</sup> », le potentiel du corps, sa « prise », devient sens par notre rencontre avec le monde, et donc par le mouvement qui exprime.

C'est cette compréhension corporelle que l'on expérimente dans la pratique musicale, et ce sens que l'on cherche à créer en dépassant et en repoussant toujours plus le potentiel d'action de son corps. C'est le corps qui agit et qui pense, qui est affecté :

Oui ou non, avons-nous un corps, c'est-à-dire non pas un objet de pensée permanent, mais une chair qui souffre quand elle est blessée, des mains qui touchent ? On le sait : des mains ne suffisent pas pour toucher, mais décider pour cette seule raison qu'elles ne touchent pas, et les renvoyer au monde des objets ou des

---

<sup>310</sup> LEHMAN Damien. Entretien, cf. annexe I

<sup>311</sup> MERLEAU-PONTY Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 1964, p.180

<sup>312</sup> Ibid.

<sup>313</sup> ALTIERI Lorenzo. *Op.cit.*, p. 312-313

instruments, ce serait, acceptant la bifurcation du sujet et de l'objet, renoncer par avance à comprendre le sensible et nous priver de ses lumières<sup>314</sup>.

La perception est une action et par là-même, elle est multisensorielle parce qu'elle inclut la présence de signaux qui ne viennent pas des sens mais de l'intention de mouvement : « Le caractère actif de la perception se manifeste par cette influence profonde du caractère intentionnel du geste<sup>315</sup>. »

La notion de « présence » au monde développée par Maldiney<sup>316</sup> dépasse l'opposition conscience/non conscience, extérieur/intérieur, en mettant en évidence le caractère second de l'objectivation qu'implique la notion traditionnelle de « conscience ». Le fait de distinguer des objets et de se distinguer d'eux, dans cette perspective, ne se produit qu'après le « ressentir » spontané par lequel le corps rencontre le monde. La rencontre avec le monde se crée dans la surprise du contact, dans le « déplacement » que le senti du monde crée, c'est-à-dire que nous nous ajustons, nous nous modulons par l'émotion :

N'ayant de « choses mêmes » que dans la rencontre entre notre corps et le monde, la phénoménologie ne peut être qu'articulation d'un « étonnement » devant le monde, comme dit Fink, ou comme dit Merleau-Ponty, d'un « jaillissement des transcendances »<sup>317</sup>.

Lorsqu'il perçoit l'autre, il ressent, il est affecté, et ce senti est déjà une é-motion, un mouvement que nous avons appréhendé comme étant une modulation tonique.

On passe alors d'une philosophie de la conscience à une philosophie de la présence à travers la notion de « corporéité ». De la même façon que de nombreux chercheurs en mouvement ou philosophes comme Lesage, Godard, Roquet ou Michel Bernard, on ne définit non plus une « corporalité », qui serait un corps instrumental, un corps que l'on possède, mais une corporéité, qui renvoie non seulement à l'état de chair et de matière organique d'un individu, mais au corps humain envisagé dans un réseau complexe de relations, qui serait sensoriel et intersubjectif :

La corporéité prend en charge la dimension instable, hétérogène et multiple du corps, compris non plus comme réalité objective, mais réseau sensoriel, pulsionnel et imaginaire. La corporéité recouvre une entité meuble, faite d'activité perceptive et fictionnalisante, modulée par l'histoire individuelle et collective du sujet, où matérialité corporelle, désir, pulsion, langage, geste et imaginaire s'entrecroisent et s'interpénètrent<sup>318</sup>.

Le « corps-en-lien », l'être-au-monde est alors au centre de la genèse du sens. La notion de présence nous permet d'envisager « l'intervalle entre », le moment « d'écoute à reculons » ou de *sats* comme une émotion qui naît de l'entrelacement perceptif de la rencontre avec le monde.

### 3.1.2 Un moment de ressentir

À travers une philosophie de la présence, notre perception du sonore n'est plus une opération de représentation « interne » d'un objet « externe » mais un moment pathique,

---

<sup>314</sup> MERLEAU-PONTY Maurice. *Op.cit.*, p.178

<sup>315</sup> DREYFUS Hubert. Sous la direction de Bernard Andrieu, *Philosophie du corps*. Vrin, 2010, p.12

<sup>316</sup> MALDINEY Henri. *Regard, parole, espace*. Éditions L'âge d'homme, 1973

<sup>317</sup> *Ibid.*, p.321

<sup>318</sup> LE MOAL Philippe. (Ed. par) *Dictionnaire de la Danse*. Larousse, 1999, p.707

comme dit Erwin Straus, à travers un « ressentir<sup>319</sup> » : en écoutant, nous sommes dans l'authenticité de la présence, nous nous ressentons dans la rencontre avec le monde. Chaque événement sensoriel constitue une rencontre avant d'être la découverte d'un objet, une rencontre vécue à la fois activement et passivement à travers l'expérience du chiasme : je suis touché et je touche, je ressens, et par cette rencontre je ressens l'écart entre « moi » et « l'autre ». Les « choses » comme objets n'émergent que de façon dérivée à cette expérience de rencontre : il s'agit avant tout d'une mise en relation avec le monde<sup>320</sup>.

Couramment, le mouvement est considéré dans un espace qui implique un déplacement, or cette notion de présence ouvre à un espace sans déplacement qui est un espace où nous sommes « é-mus », un espace de résonance qu'Anne Boissière analyse d'après Erwin Straus comme un « espace acoustique ». Cet espace nous permet d'éprouver, d'être touché par ce qui va être joué. Il permet finalement un mode de communication avec le monde, comme l'explique Boissière :

Si le sentir ne se prouve ni se démontre, il a pour lui une certitude d'un autre type, manifeste dans le mouvement qu'il induit. Il met en mouvement sans qu'on ne le veuille ni l'attende : ça arrive d'un coup, à la fois subit, c'est-à-dire soudain, et subi au sens où on ne maîtrise pas ce qui arrive, comme si on n'en était pas l'auteur. La notion de mouvement prête à malentendu en raison du privilège de l'optique qui organise implicitement beaucoup de nos conceptions ; le mouvement serait ainsi ce que l'on perçoit d'un corps qui se déplace. Mais cette approche est restreinte. Avec le sentir, c'est à une autre dimension du mouvement qu'on a affaire, que le registre du son cerne beaucoup mieux que la vue, comme lorsqu'on dit par exemple d'un coup, celui d'une horloge, qu'il sonne ou retentit. C'est dans la résonance et dans la vibration que le mouvement lié au sentir se révèle, et c'est dans cette mesure que l'espace, celui du retentir, peut être qualifié d'acoustique<sup>321</sup>.

À travers ce moment pathique d'éprouvé de la résonance, on est saisi par un mouvement : « la résonance est ici considérée dans son aptitude à toucher et à mettre en mouvement : sentir, c'est être touché et vibrer<sup>322</sup> ». Boissière évoque l'impression de « ne pas être l'auteur du mouvement<sup>323</sup> » qui résonne avec les imaginaires de musiciens qui « s'écoutent eux-mêmes<sup>324</sup> », « s'écoutent de l'extérieur » comme on le recommande couramment dans la pratique, qui s'écoutent avec « détachement<sup>325</sup> », etc. Ces analyses font émerger la dimension affective de ces expressions de musiciens, ainsi que la dimension affective du *sats* : il est un moment de ressentir, d'émotion. De la même façon que les affects de vitalité évoqués plus haut, il ne s'agit pas d'un sentiment que l'on pourrait nommer, mais plutôt d'une variation du sentir. Du reste, la notion de « résonance » émerge aussi de la notion de *sats*, notamment avec le « *io-in* » dans le théâtre *Nô*. Le « *io-in* » correspond à une résonance éprouvée de l'action, à une réverbération de soi-même. Il génère une temporalité qui fait le lien entre ce qu'on vient de faire et là où on en est, ce qui permet d'approfondir la notion d'écoute à reculons :

---

<sup>319</sup> ALTIERI Lorenzo. *Op.cit.*, p.312

<sup>320</sup> Ibid., p.309

<sup>321</sup> BOISSIERE Anne. *L'espace acoustique, ou le sentir lui-même. À partir d'Erwin Straus*. Phantasia, VOL .5 (2017), p. 8-18

<sup>322</sup> Ibid.

<sup>323</sup> Ibid.

<sup>324</sup> MONNET Marc. *En pièces : Pour la mort d'amour*. Editions Salabert, p.30

<sup>325</sup> BOFFARD Florent. Entretien, cf. annexe I

Cette capacité qu'a l'acteur de prolonger l'action qui vient d'être exécutée est appelée *io-in*. Ce terme désigne le son qui perdure quand le battant a frappé la cloche, ce son qui subsiste sans aucune cause dynamique et crée pour l'oreille un univers suggestif d'échos<sup>326</sup>.

À travers cette expérience, il apparaît « quelque chose », un « écho ». Il paraît crucial de ménager un temps pour que cet éprouvé apparaisse : quand il est apparu, je peux continuer, j'ai l'impression d'avoir « vraiment » écouté. Il s'agit d'un « temps après » et d'un « temps avant » à la fois. Sans ce « temps », le son ou la note passe dans la succession des instants sans être vraiment écoutée. Personnellement, cela me paraît correspondre à la sensation que non seulement cette note a vraiment existé, que je l'ai habitée, mais aussi que tout le monde présent a pu l'écouter, que nous l'avons tous habitée : mon attention, qui se sent « saisie » par le son, englobe par ce ressentir « les autres » présents, comme dans l'expérience de « l'être joué ».

Le *sats* ou l'écoute à reculons dirigent l'attention non pas sur une note comme « objet », mais tissent le temps entre mémoire et perception par cet éprouvé résonnant : toutes les notes sont anticipées, retenues, mais aussi résonnées, et donc mises en perspectives les unes avec les autres. Cette expérience fondamentale du ressenti de soi-même par le chiasme touchant/touché nous ouvre le chemin du ressenti de « l'autre en soi », qui fait partie intégrante de la dynamique perceptive et que nous allons développer tout au long de ce travail.

Pour mieux comprendre ce processus, la conception de l'enaction va nous permettre d'appréhender la dynamique entre perception et action et le rôle de l'imaginaire dans notre relation au monde.

### **3.2 L'enaction : ce qui « émerge » de la rencontre avec le monde**

L'enaction, modèle développé par Francesco Varela, se fonde sur un modèle de la représentation « anti-représentationnel » (qui va dans le sens de la notion de « présence » plutôt que d'une opposition conscience/non-conscience), dans lequel on n'a pas recours à des représentations internes de la réalité externe (symboles), et dans lequel on ne se limite pas à l'activité du système nerveux central, mais où la représentation implique la totalité de l'activité corporelle. Il n'y a pas de « conscience réflexive », au sens de celle qui impliquerait un « sujet transcendantal » ou un ego constitutif qui observerait le corps. Au contraire, les contenus de la cognition, « l'intentionnalité de la cognition en tant qu'action corporellement inscrite consiste tout d'abord dans le caractère dirigé de l'action<sup>327</sup> ». Ainsi le point de référence de la cognition n'est plus un monde prédonné mais « la structure sensori-motrice du sujet (la manière dont le système nerveux relie les surfaces sensorielles et motrices). C'est cette structure – la façon dont le sujet percevant est inscrit dans un corps – plutôt qu'un monde préétabli, qui détermine comment le sujet peut agir et être modulé par les événements de l'environnement. C'est ainsi que la cognition est déterminée par les possibilités d'action du sujet dans le monde, ce qui fait écho à Merleau-Ponty : « le double versant de l'intentionnalité » correspond ici à ce que le système considère être ses possibilités d'action, et à la manière dont les situations qui en résultent satisfont ou non ces possibilités.

---

<sup>326</sup> BARBA Eugenio. *Op.cit.*, p.100

<sup>327</sup> VARELA Francisco, THOMPSON Evan, ROSCH Eleanor. *L'inscription corporelle de l'esprit*. Paris : Seuil, 1993, p.278

À travers le modèle de l'enaction, la cognition est définie en deux points principaux que nous allons développer : la cognition est considérée comme une « action incarnée<sup>328</sup> » et « la cognition, en tant qu'action inscrite dans le corps, est toujours dirigée vers quelque chose qui manque au système corps/environnement<sup>329</sup> ».

### 3.2.1 La cognition est considérée comme une action incarnée

À travers la notion d'action incarnée, il n'y a pas de distinction extérieur/intérieur, pas d'objet ou de sujet fixe :

Par le mot incarnée, nous voulons souligner deux points : tout d'abord, la cognition dépend des types d'expériences qui découlent du fait d'avoir un corps doté de diverses capacités sensori-motrices ; en second lieu, ces capacités individuelles sensori-motrices s'inscrivent elles-mêmes dans un contexte biologique, psychologique et culturel plus large<sup>330</sup>.

Ainsi : « 1. La cognition consiste en une action guidée par la perception ; 2. les structures cognitives émergent des schèmes sensori-moteurs récurrents qui permettent à l'action d'être guidée par la perception<sup>331</sup> ». Il s'agit donc un modèle auquel il est particulièrement intéressant de faire référence dans le cas du musicien actant qui ne manipule pas un objet mais crée en continu des gestes qui relient des sons, et qui écoute en jouant pour se moduler par rapport à l'imaginaire qui construit sa perception.

Ici se pose la question de l'origine de la décision de mouvement, puisque dans la pratique quotidienne, nous avons tendance à amalgamer les idées « d'automatisation », de « spontanéité corporelle » et de « non-conscience ». Ainsi dans notre quotidien, nous considérons aisément qu'une décision spontanée n'est pas consciente, comme dans le début de *Tangata Manu* (cf. fig.14). Ce type de distinction conscient/non-conscient repose sur une conception séparant le corps de l'esprit et d'un mental qui « contrôle ». En réalité, nous savons que l'immense majorité de nos mouvements n'est pas « consciente » au sens où l'impulsion cérébrale, l'activité cérébrale est ultérieure à la décision de mouvement. Maria Leao développe la notion d'activation de synergies sensori-motrices, c'est-à-dire de schèmes sensori-moteurs qui s'activent en fonction de stimulations de l'environnement et se modifient en s'adaptant aux événements extérieurs<sup>332</sup>. Ainsi perception et action sont intriquées et dépendent de la réaction et de l'adaptation de l'organisme à l'environnement :

Il faut surtout, si l'on veut donner du sens à la perception, complètement revoir la signification du mot « sens ». [...] Ainsi, aux sens du goût et de l'odorat, du toucher, de la vision, de l'audition, il faut ajouter, comme le fait d'ailleurs la langue commune, celui du mouvement, de l'espace, de l'équilibre, de l'effort, du soi, de la décision, de la responsabilité, de l'initiative, etc. Le sens est ainsi restitué comme une direction qui accompagne le sujet vers un but et qui est déterminé par lui. [...] Autrement dit, il faut inverser complètement le sens dans lequel on étudie les sens : il faut partir du but que poursuit l'organisme et comprendre comment le cerveau va interroger les capteurs en réglant la sensibilité, en combinant

---

<sup>328</sup> Ibid., p.234

<sup>329</sup> Ibid. p.279

<sup>330</sup> Ibid., p.234

<sup>331</sup> Ibid.

<sup>332</sup> LEAO Maria. *La présence totale au mouvement*. Paris : Point d'appui, 2005

les messages, en en préspecifiant des valeurs estimées, en fonction d'une simulation interne des conséquences attendues de l'action<sup>333</sup>.

### 3.2.1.1 Percevoir, c'est agir ; percevoir l'action d'autrui, c'est la simuler

Par la perception d'un objet, il y a donc simulation des conséquences de l'action et non « représentation » d'un objet qui ne nous serait pas donné « en personne ». Les neurosciences ont beaucoup étudié le fait qu'une action imaginée se sert des mêmes circuits neuronaux qu'une action réellement réalisée<sup>334</sup>. Comme l'explique Alain Berthoz :

En choisissant le mot « simulation », puis-je échapper à ces pièges ? Il ne me satisfait pas mais je le préfère à « représentation ». Pour moi, le cerveau est un simulateur au sens du « simulateur de vol » et non à celui de la « simulation sur ordinateur ». Il signifie que c'est l'ensemble de l'action qui est joué dans le cerveau par des modèles internes de la réalité physique qui ne sont pas des opérations mathématiques mais de vrais neurones dont les propriétés de forme, de résistance, d'oscillation, d'amplification, font partie du monde physique, sont accordées au monde extérieur<sup>335</sup>.

La perception n'est pas seulement interprétation de messages sensoriels mais simulation interne de l'action : si l'on perçoit l'action d'autrui en la simulant intérieurement, et en « vivant » ses intentions, ses buts, alors de la même façon, s'il s'agit d'un objet, on s'en construit une représentation, on l'identifie, on le catégorise, en projetant l'ensemble des gestes, des interactions que l'on peut créer avec lui, en le touchant ; on expérimente en imagination sa résistance, sa texture. Qui plus est, on éprouve ce qu'il éprouve, ce qui est matérialisé par les neurones miroirs<sup>336</sup> qui me font éprouver le geste, l'attitude, l'émotion d'autrui. Cela explique, entre autres, le phénomène du vertige, où la projection corporelle imaginée dans le vide correspond à la perception du précipice – ainsi la perception d'un espace, ou d'un point dans l'espace est en fait simulation des mouvements, avec les sensations musculaires qui les accompagnent, qu'il faut faire pour atteindre l'objet, et n'a donc bien sûr aucun caractère géométrique. Le fait que la perception est imagination de l'action est encore montré par le fait que

les mêmes structures neuronales sont mises en jeu dans le mouvement de l'œil imaginé et le mouvement exécuté. Le cerveau n'effectue pas seulement des transformations sensorielles : à plusieurs niveaux, les commandes motrices influencent le traitement des données sensorielles. [...] Une saccade [oculaire] est une décision d'action et non une réponse à une stimulation<sup>337</sup>.

Comme le dit Merleau-Ponty, la vision est alors « palpation par le regard ». Le fait qu'une action imaginée mobilise autant qu'une action réellement effectuée<sup>338</sup> est une capacité beaucoup utilisée par les sportifs qui travaillent en simulant leur geste imaginativement afin qu'il gagne en précision<sup>339</sup>, mais aussi, de façon moins organisée dans leurs études, par les musiciens.

---

<sup>333</sup> BERTHOZ Alain. *Le sens du mouvement*. Odile Jacob, 1997

<sup>334</sup> KOSSLYN Stephen, GANIS Giorgio, THOMPSON William. *Neural foundations of imagery*. *Nat Rev Neurosci* 2, 635–642 (2001). <https://doi.org/10.1038/35090055>

<sup>335</sup> BERTHOZ Alain. *Le sens du mouvement*, Odile Jacob, 1997, p.28

<sup>336</sup> « Les neurones miroirs constituent une classe particulière de neurones corticaux, qui s'activent lorsqu'un individu exécute une action, mais, également, lorsqu'il observe un autre individu en train d'exécuter la même action » cf. GUILLAIN André, PRY René, « *D'un miroir l'autre. Fonction posturale et neurones miroirs* », *Bulletin de psychologie*, 2012/2 (Numéro 518), p. 115-127. DOI : 10.3917/bupsy.518.0115. URL : <https://www.cairn.info/revue-bulletin-de-psychologie-2012-2-page-115.htm>

<sup>337</sup> BERTHOZ Alain. *Ibid.*

<sup>338</sup> JEANNEROD Marc. *Le cerveau volontaire*. Paris : Odile Jacob, 2009

<sup>339</sup> ROQUET Christine. *Op.cit.* p.58

### 3.2.1.2 Les *affordances* et la fonction haptique

La notion « d'*affordances* » développée par Gibson ouvre à la notion d'espace « haptique » qui concerne le « sens du toucher ». Par « *affordance* », chaque objet n'est perçu que comme l'ensemble des possibilités d'action que l'on « émule » en nous projetant sur lui. Ainsi comme le souligne Mariusz Kozak, l'émergence du sens consiste en « ce qu'afforde » un objet, c'est-à-dire ce que l'objet offre comme possibilité d'action à celui qui le perçoit. Les *affordances* sont des relations entre l'environnement et le percevant ; en cela, elles guident les actions du percevant : elles sont donc dépendantes des aptitudes, motivations, besoins et objectifs du percevant :

En d'autres termes, les *affordances* ne sont pas inhérentes à l'environnement ou à l'organisme perceuteur considérés isolément, mais plutôt au système qui émerge lorsque les deux interagissent. La pierre [...] ne peut être ramassée et utilisée comme presse-papier par un organisme qui ne peut la soulever, ni par un organisme qui n'a pas besoin de retenir les objets pour les empêcher de s'envoler<sup>340</sup>.

Le *sens* qui émerge de l'interaction entre environnement et individu consiste donc en l'émulation de ses possibilités d'action, son « je peux » par rapport à lui :

La théorie de la perception écologique de Gibson saisit encore plus précisément la notion selon laquelle le sens consiste en un système qui émerge lorsque les organismes interagissent avec leur environnement (1986). Après avoir étudié les techniques d'atterrissage des abeilles et des pilotes d'avion, Gibson affirme que tous les animaux accèdent au sens de leur environnement par la perception directe de diverses possibilités d'action, qu'il appelle « *affordances* ». Selon lui, le sens est inhérent et disponible pour l'animal dans le monde qu'il habite : le sens ou la valeur d'une chose consiste en ce qu'elle offre<sup>341</sup>.

Pour Gibson, le toucher et le mouvement sont inséparables par « un dispositif via lequel l'individu obtient des informations à la fois sur le milieu et sur son corps. Il sent un objet par rapport au corps et son corps par rapport à un objet. C'est le système perceptif par lequel les animaux et les hommes sont littéralement en contact avec l'environnement<sup>342</sup>. » Le terme de système haptique se réfère à « la sensation qu'a l'individu du monde qui entoure son corps en utilisant son corps. » Cette sensation est un sens du toucher qui est étendu à tout le corps, qu'il s'agisse des organes internes (proprioceptions) ou externes (extéroceptions). L'apprentissage somato-sensoriel est donc lié à l'attention, à l'émergence de la perception multisensorielle, c'est à dire aussi bien proprioceptive qu'extéroceptive, à la capacité à nous projeter dans l'espace qui permet au corps de créer du sens en percevant.

Ces principes bouleversent les conceptions de la conscience comme d'un « contenant mental », puisque lorsqu'il voit, l'œil ne fait pas un détour par l'intellect comme si celui-ci était séparé du corps et qu'il le dirigeait. Nous ne « voyons » pas l'objet mais mettons en œuvre des mécanismes de reproduction imitative des composantes tensives de l'objet perçu, à travers

---

<sup>340</sup> KOZAK Mariusz. *Enacting musical time, the bodily experience of new music*. Oxford University Press, 2020, p.45. « *That is to say that affordances don't inhere in either the environment or the perceiving organism considered by themselves, but rather in the system that emerges when the two interact. The rock described earlier does not afford picking up and using as a paper weight to an organism that cannot lift it, nor to one that has no need for holding things down to prevent them from flying off.* »

<sup>341</sup> Ibid., p.407. « *Gibson's theory of ecological perception captures even more precisely the notion that meaning consists in a system that emerges when organisms interact with their environments* 1986). *Having initially studied the landing techniques of bees and aircrafts pilots, Gibson asserts that all animals access meaning in their environment through the direct perception of various opportunities for action, which he called « affordances ». According to him, meaning is inherent and available to the animal in the world that it inhabits : the meaning or value of a thing consists of what it affords.* »

<sup>342</sup> MOUJAN Carola, « *L'expérience de l'entr'espace* », Interfaces numériques, 2013, vol. 2, n°2, consulté le 04/06/2020, URL : <http://dx.doi.org/10.25965/interfaces-numeriques.1824>

l'adoption de patterns « mimico-expressifs » et de modulation de tension corporelles : « Le corps entier de l'observateur agit comme la main de l'aveugle qui parcourt la surface des objets : le jeu de formes et de textures est traduit en un jeu de tensions et détentes musculaires<sup>343</sup> ».

La main en dialogue tactile-tensif avec la matière est une image du corps entier en résonance tonique par rapport au milieu environnant et aux individus avec lesquels le corps est en relation. [...] l'écoute s'accompagne d'une micro-reproduction empathique des configurations tensives de la musique, à travers l'adoption de certains patterns de tonus musculaires<sup>344</sup>.

Cette intrication entre perception et mouvements a pu être confirmée par la découverte d'équivalences entre des qualités sensibles et des catégories de mouvements :

Goldstein, notamment met en évidence une relation réglée entre la perception tactile et visuelle, d'une part, et ce qu'il appelle des phénomènes « toniques », d'autre part. Nous savons, par exemple, que les couleurs stimulent des mouvements spécifiques et suscitent (voire signifient) tension et détente, ouverture ou retrait. Dans la mesure où des couleurs peuvent être mises en relation avec des mouvements déterminés, elles sont bien irréductibles à des contenus s'offrant à une représentation<sup>345</sup>.

L'expérience sur les chatons racontée dans *l'Inscription corporelle de l'esprit* est frappante à ce sujet, et introduit à la notion d'enaction ; deux groupes de chatons sont élevés dans l'obscurité et exposés à la lumière seulement dans des conditions contrôlées : le premier groupe circule normalement mais est attelé à une voiture transportant un panier dans lequel est le second groupe. Ils partagent donc la même expérience mais le second groupe est entièrement passif. Après quelques semaines, ils sont relâchés : les premiers se comportent normalement, les seconds comme des aveugles, ils se cognent et tombent. En conclusion, « Cette belle étude témoigne en faveur de l'enaction, selon laquelle voir des objets ne consiste pas à en extraire des traits visuels, mais à guider visuellement l'action dirigée vers eux<sup>346</sup>. »

Dans le cadre d'une conception non-représentationniste de la conscience, la « décision » n'est ainsi pas assimilée à une décision de l'esprit qui contraint le corps mais à une décision du corps/esprit qui se projette dans l'ensemble de ses possibilités sensori-motrices afin de guider son action. Il n'y aurait alors pas de perception sans un processus de projection de fictions. Les théories neuroscientifiques qui conçoivent le cerveau comme un émulateur rejoignent cette conception<sup>347</sup>.

### 3.2.1.3 Le Double qui nous décide

La décision est un processus qui s'effectue très rapidement, ce que développe aussi Jean-Philippe Lachaux à travers la notion de microcognition : « un cycle de perception-action se déroule en plusieurs phases qui aboutissent à un intervalle d'environ 300 à 500 millisecondes entre la perception et l'action<sup>348</sup> ». Cette appréhension de la décision comme appartenant au corps et se passant en-dessous de ce qu'on appelle communément la « conscience » est très développée par Alain Berthoz qui pointe le rôle du « Double<sup>349</sup> ». Il cite l'expérience double du

---

<sup>343</sup> SPAMPINATO Francesco. *Les métamorphoses du son*. L'harmattan, 2008, p.121

<sup>344</sup> Ibid., p.143

<sup>345</sup> VARELA Francisco, THOMPSON Evan, ROSCH Eleanor. *L'inscription corporelle de l'esprit*. Paris : Seuil, 1993, p.237

<sup>346</sup> Ibid.

<sup>347</sup> BERTHOZ Alain. *Le Sens du mouvement*. Paris : Odile Jacob, 1997. JEANNEROD Marc. *Le cerveau volontaire*. Paris : Odile Jacob, 2009

<sup>348</sup> LACHAUX Jean-Philippe. *Le cerveau funambule*. Paris : Odile Jacob, 2020, p.33

<sup>349</sup> BERTHOZ Alain. *La décision*. Paris : Odile Jacob, 2003, p.143-173



touchant/touché<sup>350</sup> pour développer une idée de « corps virtuel<sup>351</sup> » qui pourrait expliquer ce besoin de distanciation et de sortie de son propre corps pour anticiper et prévoir l'ensemble des possibilités d'action. Ceci constituerait alors un outil cognitif essentiel pour délibérer en entrant en dialogue avec soi-même : « L'action procède d'un dialogue entre le corps et son double ; la délibération et la décision expriment ce dialogue fondamental<sup>352</sup>. » Ainsi pour lui :

L'hallucination du double est tellement fréquente qu'elle correspond à une fonction fondamentale du cerveau. [...] Mon hypothèse est donc que nous avons deux corps : celui qui est constitué de chair sensible – celui « en chair et en os » – et celui qui est simulé ou plutôt émulé. C'est un corps virtuel mais qui a toutes les propriétés du corps réel. Ces deux corps sont absolument identiques car ils sont en interaction permanente pendant la veille<sup>353</sup>.

Ce dialogue est le dialogue entre le corps agissant et le « corps virtuel » qui prévoit l'ensemble de ses possibilités d'action », ce qui nous fait beaucoup penser à cette distanciation dont parlait Florent Boffard dans *Tangata Manu* :

Je vois dans cette capacité que nous avons de construire un double de nous-mêmes le fondement de notre capacité de délibérer, c'est-à-dire de créer des scénarios virtuels qui nous impliquent en premier lieu, puis éventuellement les autres. Ensuite, parce que le mécanisme est sans doute le fondement de notre capacité de changer de point de vue, de regarder le monde sous plusieurs angles et surtout de nous regarder nous-mêmes sous plusieurs aspects différents. En effet, ce qui est d'abord un outil pour anticiper un mouvement en le simulant en interne, devient ensuite un outil pour émuler diverses stratégies, comme je l'ai expliqué dans *Le sens du mouvement*<sup>354</sup>.

Il n'y aurait donc pas de forme élevée de processus de décision si nous ne pouvions pas « sortir de notre corps » et entrer en dialogue avec nous-mêmes. La distanciation qui est incitée par les expressions telles que « s'écouter de l'extérieur » ou « jouer comme si le son venait des murs<sup>355</sup> » n'est donc pas une distanciation de notre mental par rapport à notre corps, puisque nous sommes toujours à la recherche d'un corps sujet. Il s'agit d'une distanciation de notre corps/pensée par rapport à lui-même, qui réagit à sa propre action en prenant des décisions par rapport à ce qu'il a émulé comme étant ses possibilités d'action. L'écoute à reculons apparaît alors comme une technique d'émulation de ce Double : en me retournant sur ce que je viens de faire, en le percevant comme l'œuvre d'un autre moi-même, je perçois « une » note, « un fragment » et je peux ajuster la suite de mon action en fonction des possibilités que je projette. Ce Double est, je pense, davantage un « autre » qu'un Double, ce que nous allons développer en 3.6.

Nous allons approfondir la notion phénoménologique de « prise » afin de développer des techniques d'émulation de nos possibilités d'action dans le monde dans le cadre de la pratique musicale et d'ouvrir à la dimension affective de l'éprouvé sonore.

### 3.2.1.4 Dilater notre être au monde : la « prise » sur le monde et l'habitude

De nombreuses parties de la phénoménologie de la perception de Merleau-Ponty concernent la « phénoménologie de l'acquisition des habiletés » qui renvoient à l'apprentissage

---

<sup>350</sup> Ibid. p.144

<sup>351</sup> Ibid., p.151

<sup>352</sup> Ibid.

<sup>353</sup> Ibid.

<sup>354</sup> Ibid., p.168

<sup>355</sup> COUSIN Coralie, kinésithérapeute spécialisée pour les musiciens, communication personnelle

des schèmes sensori-moteurs et à leur émulation dans notre présence à l'environnement, tel que nous l'avons examiné à travers le modèle de l'enaction. La notion de prise va avec celle « d'arc intentionnel » : notre vie serait sous-tendue par un arc intentionnel projetant « notre passé, notre avenir, notre milieu humain, notre situation physique, idéologique, morale, ou plutôt que nous soyons situés sous tous ces rapports. » L'arc intentionnel permet d'appréhender le monde en se servant de notre prise, qui serait l'ensemble des possibilités du corps, en fait notre « corps virtuel », imaginé, projeté. Cela nous permet d'apprendre « sans aucune représentation » mais par une conscience qui est :

L'être à la chose par l'intermédiaire du corps. Un mouvement est appris lorsque le corps l'a compris, c'est-à-dire lorsqu'il l'a incorporé à son monde, et mouvoir son corps, c'est viser à travers lui les choses, c'est le laisser répondre à leurs sollicitations sans aucune représentation.

On vise donc à acquérir une habileté (qui devient spontanée en étant progressivement incorporée) par laquelle le corps est libre et n'est pas bloqué par un mental qui le considère comme un objet. Autrement dit, au cours de l'apprentissage d'une œuvre, on doit encourager et provoquer le processus « homéostatique » d'incorporation de nouveaux gestes. Or, assez souvent dans l'apprentissage on trouve à un moment donné, un problème de conscience du corps considéré comme un objet que l'on pourrait regarder sans le vivre. C'est en ce sens que Merleau-Ponty dira que rien n'est plus efficace qu'une action spontanée, – quand on réfléchit trop à ce que l'on va faire, le mouvement risque d'être maladroit, puisque que ça « désunifie l'expérience » et cela empêche le corps d'être libre et d'exprimer son intentionnalité : on décompose l'action au lieu de la vivre globalement dans un but précis. Cependant, et c'est ce que soutient Dewey, repris par Shusterman dans *Le corps en acte et en conscience* : « ce que nous appelons action spontanée est un produit de l'habitude, pas une volonté pure et libre, et il est dans la nature d'une habitude d'incorporer certains aspects des conditions de son acquisition<sup>356</sup>», conditions qui sont en général loin d'être optimales.

L'habitude doit être soumise à une réflexion critique consciente, dont le but paradoxalement, au final, est de réaliser un mouvement organique, qui semblera « naturel » ; c'est ce que dit Dewey toujours dans le même article par une phrase qui résume bien sa conception de l'activité de l'apprenant en général et notamment de l'apprenant musicien : « La vraie spontanéité n'est donc pas un droit de naissance mais le dernier terme, la conquête absolue d'un art-l'art du contrôle conscient », donc au travers d'une prise de conscience plus aigüe de notre corps. Cependant l'automatisation de gestes comme ceux du musicien est absolument fondamentale, comme on le sait par l'expérience. Il s'agirait en fait de toujours questionner le processus d'automatisation, qui, loin de servir à se désengager de plus en plus, doit au contraire permettre une présence toujours plus grande à un corps de moins en moins contracté par la réalisation de mouvements initialement difficiles et anti-naturels. :

En réalité les réflexes eux-mêmes ne sont jamais des processus aveugles, mais ils s'ajustent à un « sens » de la situation : et c'est précisément ce rapport de connaissance du corps et du milieu qui fait des réflexes

---

<sup>356</sup> SHUSTERMAN Richard. *Le corps en acte et en conscience*. ANDRIEU Bernard. *Philosophie du corps*. Paris : Vrin, 2010, p.356

et du processus perceptif des modalités d'une vue préobjective qui est ce que nous appelons l'être au monde<sup>357</sup>.

Le mouvement perceptif, alors, est une rencontre, au-dessous de la pensée objective qui se meut parmi les choses, une première ouverture au monde sans laquelle il n'y aurait pas de connaissance objective. On peut dire que cet art du contrôle conscient est caractéristique de l'expérience musicale mais qu'évidemment, dans tous les apprentissages, se trouvent la recherche de circularité entre l'action volontaire et le ressenti, qui n'ont d'ailleurs pas de frontière bien définie puisque la plupart des décisions sont prises par le corps sans arriver totalement à la « conscience », et sont d'autant moins prises en compte par celle-ci qu'elle est moins entraînée à percevoir la structure de son expérience.

Par la prise, on perçoit et on comprend par nos possibilités de relation avec lui : le monde est ainsi « la conscience est originairement non pas un « je pense que », mais un « je peux<sup>358</sup> ». » Chez Merleau-Ponty, l'expérience motrice du corps est une manière d'accéder au monde et à l'objet et est le lieu de l'émergence du sens. Le « je peux » s'exprime à travers le geste, ainsi l'habitude « est la forme acquise par un sujet qui « habite » le monde, justement : si les lieux de l'espace se dessinent au creux de nos gestes, l'habitude exprime le pouvoir que nous avons de *dilater notre être au monde*, dit Merleau-Ponty dans une belle formule<sup>359</sup>. » Cette dilatation de soi au monde permet d'habiter un lieu, de « s'y proportionner ». Elle constitue une expérience affective.

### 3.2.1.5 La sur-prise : L'émulation des possibilités du corps par l'émotion

Cette dilatation implique un réajustement continu de la « prise ». C'est ainsi que l'on peut comprendre l'émotion comme une « sur-prise », c'est-à-dire une façon de moduler sa projection dans l'environnement, et donc sa « prise ». À ce propos, il est intéressant de se pencher sur l'interview de Berthoz réalisé par Odile Rouquet et le département Danse du CNSMD de Paris dans lequel il explique la fonction anticipatrice de l'émotion comme moment préparatoire à l'action :

Ma conception personnelle est que l'émotion n'est pas seulement réaction, pas seulement non plus régulation de l'homéostasie ; elle est aussi anticipation ; c'est un mécanisme de création d'un contexte qui permet de prédire les conséquences de l'action. Pour moi, l'émotion est aussi un mécanisme qui a été inventé au cours de l'évolution pour donner une espèce de contexte à la prédiction. C'est pour cela que je dis : « L'émotion est à l'action ce que la posture est au geste ». Bernstein disait « la posture est préparation du mouvement » ce que savent les danseurs. Une posture, ce n'est pas être là à attendre l'autobus ; la posture c'est déjà l'action. On ne peut pas faire une action si on n'a pas la posture qui convient. L'émotion est à l'action ce que la posture est au geste. L'émotion est préparation du contexte et elle est en même temps prédiction. Comme disait Sartre : elle est transformation du monde pour permettre une action<sup>360</sup>.

L'anticipation émotionnelle est celle du corps : la variation de prise est la modulation tonique. Lorsque nous avons fini de jouer un fragment, à ce moment-là seulement le corps peut être surpris et « anticiper » la suite ; nous ne pouvons décider d'anticiper « mentalement » car le corps n'est pas laissé libre de se projeter : « Dans l'émotion le corps n'est pas au service

---

<sup>357</sup> Ibid.

<sup>358</sup> MERLEAU-PONTY *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard 1945, p.160

<sup>359</sup> Ibid. p.168 cité dans ALTIERI Lorenzo. *Op.cit.* p. 173

<sup>360</sup> ROUQUET Odile, *Le geste créateur*, DVD, Le Conservatoire de Paris, 2008 : Entretien avec Alain Berthoz, professeur au Collège de France par Odile Rouquet le 22 mai 2003

d'une conscience, mais il est l'immédiateté de la présence : dans l'émotion le corps ne mime pas un mouvement, dans l'émotion le corps se comporte<sup>361</sup>. » Comme le dit Maldiney, « l'émotion surgit dans la surprise ». Et cette surprise surgit de l'ignorance préalable de l'action, elle naît de cette rencontre pathique avec l'environnement. Ainsi le corps doit être « ému » dans sa rencontre avec l'environnement pour pouvoir impulser l'action.

Dans la mesure où il s'agit d'une boucle ouverte en développement continu, le corps peut être sollicité sans réaction car il n'était pas disponible à s'ajuster. Du fait de ce phénomène, l'ampleur des réactions et des réajustements du sujet par rapport au monde, en fonction de son vécu et de facteurs multiples, ouvre également à une infinité de possibles. Comme le dit Reybrouck :

La « circularité » du stimulus et de la réaction est donc un sujet central dans nos interactions épistémiques avec le monde. Ou, comme le dit von Uexküll : les phénomènes qui sont neutres d'une certaine manière reçoivent des propriétés qu'ils n'ont pas indépendamment du sujet qui réagit : Sans la disposition à réagir, il ne peut y avoir de stimulus - avec la cessation de la disposition à réagir, le stimulus cesse d'être un stimulus - et sans stimulus, il ne peut y avoir de réaction (von Uexküll, T. 1986a : 122-123)<sup>362</sup>.

Ainsi, nous devons créer un état de « disponibilité » à réagir, sans quoi on ne peut s'adapter à notre environnement et il n'y a donc pas de circularité au cœur d'une boucle ouverte. La circularité implique aussi que quelque chose dépasse notre perception qui nous semble sans cesse inaboutie, afin de motiver notre action à venir, ce qui permet de comprendre le rôle crucial de l'imaginaire.

### 3.2.2 La cognition, toujours dirigée vers quelque chose qui manque

La dynamique de l'écart entre imaginaire et perception apparaît dans un deuxième principe de l'enaction :

D'une part, il y a toujours un pas suivant pour le système dans son action perceptivement guidée ; et d'autre part, les actions du système sont toujours dirigées vers des situations qui ont encore à se concrétiser. La cognition au sens d'action incarnée pose donc tout à la fois des problèmes en même temps qu'elle spécifie les chemins qui doivent être tracés ou frayés pour qu'ils soient résolus<sup>363</sup>.

On relève le parallèle évident à faire avec le type d'activité du musicien, en tout cas du musicien qui a trouvé « l'autogénération » dans ses gestes, et qui a l'impression que tous les gestes qu'il produit s'auto-génèrent, ont un lien entre eux qui est perçu mais pas « contrôlé » : il n'y a pas de séparation nette entre les décisions de gestes et ce qui est produit par son corps « tout seul », il y a une sorte d'interaction et de lien inextricable entre ses gestes et son écoute ; l'impression de « naturel » vient de cette circularité entre perception et action, entre intérieur et extérieur, qui, elle, n'est pas « naturelle » pour le musicien, mais en général le fruit d'un long apprentissage, toujours remis en question. Ainsi Anne Le Bozec exprime la façon dont, une fois

---

<sup>361</sup> ALTIERI Lorenzo. *Op.cit.*, p.321

<sup>362</sup> REYBROUCK, Mark. *Body, Mind & Music : Musical semantics between experimental cognition and cognitive economy*. Trans : Transcultural Music Review = Revista Transcultural de Música, ISSN 1697-0101, N° 9, 2005 :

« The « circularity » of stimulus and reaction, therefore, is a central topic in our epistemic interactions with the world. Or, as von Uexküll puts it: phenomena which are neutral in a way receive properties which they do not have independently from the reacting subject: Without the readiness to react, there can be no stimulus—with the cessation of the readiness to react, the stimulus ceases to be a stimulus—and without a stimulus there can be no reaction (von Uexküll, T. 1986a: 122-123). »

<sup>363</sup> VARELA Francisco, THOMPSON Evan, ROSCH Eleanor. *L'inscription corporelle de l'esprit*. Paris : Seuil, 1993, p. 279

que le premier son est trouvé, joué, tout coule de source et « s'autogénère », dans une expérience de « l'être joué ».

### 3.2.2.1 L'autopoïèse et le corps musicien

Découlant de cette conception de la cognition, l'autopoïèse<sup>364</sup> sous-tend l'organisation du vivant comme expression d'un processus autoproduit, dont le but est d'entretenir et de maintenir la cohésion entre une structure formée par l'ensemble des composants physiques d'un organisme et son organisation définie par les relations entretenues par ces mêmes composants :

Un système autopoïétique est organisé comme un réseau de processus de composants qui (a) régénèrent continuellement par leurs transformations et leurs interactions le réseau qui les a produits, et qui (b) constituent le système en tant qu'unité concrète dans l'espace où il existe, en spécifiant le domaine topologique où il se réalise comme réseau.

Or, le musicien, qu'il s'agisse d'un interprète, d'un improvisateur ou d'un compositeur, se trouve tout le temps, dans son activité, en train de se transformer, de chercher un processus de génération de son activité en relation avec son imaginaire de l'environnement qui transforme sa perception de l'environnement et en partant de schèmes sensori-moteurs qui déterminent « comment le sujet peut agir et être modulé par les événements de l'environnement<sup>365</sup> ». Cette circularité transparaît dans la forme processuelle des œuvres, trace de l'expérience sensorimotrice qui a donné lieu à sa conception. Il est ainsi possible de penser que la performance musicale d'une œuvre est en elle-même un système autopoïétique à travers lequel tout est en mouvement, et chaque modification de l'imaginaire et des circonstances de la performance génère d'autres transformations, qu'elles soient adaptation du tempo en fonction de l'acoustique, modifications de la façon de réaliser les plans sonores en fonction du piano, adaptation de l'agogique en fonction de la conscience à une échelle de temps plutôt qu'une autre, en fonction du regard et de la réaction du public qui modifie le rapport que l'on a avec notre propre corps regardé, etc. Les nombreuses possibilités mettent en valeur le fait qu'une étude de l'imaginaire de l'interprète ne se veut surtout pas figeante. Comme nous le verrons jusqu'à la fin de ce travail, les contraintes et le développement de la connaissance de la structure perceptivo-motrice de l'interprète peuvent ouvrir à une liberté et à un dialogue très riche avec lui-même et avec son environnement.

Ainsi, une bonne part du travail du musicien repose dans cette capacité d'analyse de ses propres potentialités sensori-motrices et dans la création « d'événements » permettant de les faire évoluer, toujours en gardant un état « homéostatique ». La conscience perceptive permet aussi – malgré les mouvements complexes du corps du musicien, qui le poussent à dépasser le corps quotidien et donc à dépasser les potentialités de son corps – de maintenir un type d'état « homéostatique » de son corps, de le faire se transformer entièrement, c'est-à-dire de transformer l'ensemble de sa structure sensori-motrice et non seulement de contracter, de forcer un seul endroit du corps, qui resterait non-incarné.

Bien qu'à un moment du travail de l'interprète, on puisse regarder parfois une partition inconnue – et notamment une partition de musique nouvelle, qui n'a pas encore de traditions

---

<sup>364</sup> KAWAMOTO Hideo. *L'autopoïèse et l'« individu » en train de se faire*. Revue philosophique de la France et de l'étranger, 2011, 136, 347-363. <https://doi.org/10.3917/rphi.113.0347>

<sup>365</sup> Ibid.

d'interprétation – comme un objet extérieur, cependant, le fait de devoir la catégoriser en gestes, donc de la créer, en la manipulant, en en faisant l'expérience, en l'incorporant, va tout de même correspondre à l'idée d'enaction, selon laquelle « voir des objets ne consiste pas à en extraire des traits visuels, mais à guider visuellement l'action dirigée vers eux ». Ainsi, si l'on parle de « mémoire visuelle » ou de catégorisation, dans une partition, en fonction de traits présentant des caractéristiques visuellement fortes – par exemple une symétrie main gauche / main droite en alternance ou un découpage entre gauche et droite – cependant, on ne comprend vraiment qu'en projetant notre imaginaire dans l'action, et en mettant en œuvre des schèmes sensori-moteurs déjà incorporés qui peuvent être projetés. De la même façon, l'exemple simple d'une main droite « chantée » accompagnée à la main gauche ne se rapporte au chant accompagné dans notre expérience et ne sera réellement compris que si des schèmes sensori-moteurs liés à l'activité de chanter sont « réellement » projetés – ce qui résonne avec les principes « d'équivalence » d'anthropologie théâtrale.

### 3.2.2.2 La dynamique d'autogénération des « moments » et des actions

Le modèle de couplage sensori-moteur et de l'enaction est intéressant aussi dans le cadre de l'organisation du temps vécu du musicien puisqu'on trouve une idée d'autogénération des « moments », de façon toujours créative : le couplage structurel n'est pas « optimal » mais simplement viable, il suffit que « l'action perceptivement guidée du système favorise le maintien de l'existence continue du système », « dans une logique prospective plutôt que prescriptive<sup>366</sup> ». Ainsi, Varela parle des expériences pendant lesquelles des personnes aveugles dirigent, par des mouvements des mains, de la tête et du corps, une caméra vidéo spécialement conçue pour stimuler des points multiples sous la peau au moyen de vibrations produites par une activation électrique ; après quelques heures, « la personne n'interprète plus les sensations de la peau comme des stimulations corporelles, mais comme des images projetées dans l'espace exploré par le « regard » corporellement dirigé de la caméra vidéo » ; on constate, de même que pour la vision des couleurs ou que pour l'olfaction, que « ces schèmes émergents d'activité semblent être créés à partir d'un arrière-plan d'activité incohérente ou chaotique duquel se dégage un attracteur cohérent » ; ainsi les significations sont enactées de manière créative, suivant l'histoire corporelle de l'être vivant.

Ce qui est important de comprendre pour l'enchaînement des actions, c'est ce « processus de consolidation à partir d'une dynamique chaotique » : « il convient aussi de noter que cette dynamique rapide ne se restreint pas au déclenchement sensoriel : les oscillations apparaissent et disparaissent rapidement et tout à fait spontanément en divers lieux du cerveau. Cela suggère que cette dynamique rapide met en jeu tous les sous-réseaux qui sont disponibles :

à portée de main », pour l'enaction du moment suivant. Ils n'engagent pas seulement l'interprétation sensorielle et l'action motrice, mais aussi toute la gamme des attentes cognitives et la tonalité émotionnelle, qui sont centrales dans le façonnement d'un moment de l'action<sup>367</sup>.

Ils engagent ainsi la projection du corps dans ce qu'il perçoit, et les différentes façons par lesquelles il pourrait réagir, construire sa perception pour guider son action, c'est-à-dire

---

<sup>366</sup> Ibid.

<sup>367</sup> Ibid.

qu'ils engagent son anticipation. Ces oscillations révèlent les rapides coopérations et compétitions entre divers agents qui rivalisent entre eux, pour qu'un ensemble neuronal « finisse par prévaloir et devienne le mode comportemental du moment cognitif suivant. »

Ainsi retrouve-t-on la notion de schèmes sensori-moteurs et la façon dont le corps s'inscrit dans le monde : dans une perspective typiquement merleau-pontienne :

La perception n'est donc pas seulement enchâssée dans le monde qui l'entoure ni simplement contrainte par lui ; elle contribue aussi à l'enaction de ce monde environnant [...] l'organisme donne forme à son environnement en même temps qu'il est façonné par lui<sup>368</sup>.

Par notre action musicienne, nous façonnons les sons et sommes façonnés par eux, c'est cette circularité qui détermine l'activation des schèmes, l'engendrement successif des actions. L'imaginaire musical du rapprochement ou de l'éloignement par rapport à une « chose<sup>369</sup> » (ou le « zoom »), comme dans le passage semi-improvisé de *Tangata Manu* trouve un écho dans ce processus de compréhension du monde qui nous entoure. Les imaginaires de mise en relation avec un environnement, comme celui du « zoom<sup>370</sup> », ou bien comme ceux qui se rapportent au schème du « conteneur dont on essaie de sortir<sup>371</sup> », à travers lesquels on cherche à distinguer quelque chose sans jamais vraiment définir cette « chose », cherchent à créer une dynamique de « dépassement » continu de la perception, qui est alors guidée vers ce qui lui manque. Développer l'imaginaire mouvant de la « chose qui fourmille<sup>372</sup> » et que l'on ne parvient pas à saisir, c'est alors nous pousser à « être décidé » en projetant toutes nos possibilités sensori-motrices pour tenter de discerner cet objet. Si « la cognition, en tant qu'action inscrite dans le corps, est toujours dirigée vers quelque chose qui manque au système », c'est bien dans ce contexte que l'on tente de créer par l'imaginaire de « la chose qui fourmille » une perception/imagination qui nous dépasse toujours, dès qu'on tente de la saisir. Par nos actions sonores, orientées à chaque instant vers ce qui manque à notre perception par rapport à cet imaginaire, on essaie de percevoir, d'éprouver. On cherche alors à régler notre distance imaginée à l'objet par un « zoom » en modulant notre pédalisation en fonction de l'évolution de la quantité de résonance perçue. L'action sur la pédale est donc modulée par la perception comme « action incarnée » et guidée par l'imaginaire, puisque l'objectif est de pouvoir continuer à émuler cet imaginaire et de mieux le discerner. Notamment, cet imaginaire ne prend pas un « objet » précis en considération mais nous laisse nous rapprocher, nous éloigner, toujours avides de distinguer quelque chose de plus. Comme l'explique Reybrouck :

Il n'y a pas simplement « un » Umwelt, mais de multiples Umwelt avec les repères perceptifs et effecteurs de l'organisme fonctionnant comme des tonalités fonctionnelles. [...] un objet neutre de l'environnement est « harponné » en tant que porteur de sens par un organe percepteur afin d'être modifié par un organe effecteur (en tant qu'utilisateur de sens) de telle sorte qu'il disparaisse complètement du monde environnant (von Uexküll 1987 : 170). L'objet et le sujet sont en quelque sorte imbriqués l'un dans l'autre pour constituer un tout systématique. Chaque action qui consiste à percevoir et à opérer imprime son sens à l'objet dépourvu de sens et en fait ainsi un porteur de sens lié au sujet dans l'environnement correspondant (von Uexküll, 1940/1982 : 31). Cette affirmation est importante : elle réunit le processus

---

<sup>368</sup> Ibid.

<sup>369</sup> Cf. 2.1.2 de ce travail au sujet du passage semi-improvisé de *Tangata Manu*. STROPPIA Marco. Notes de séance de travail, annexe II

<sup>370</sup> Cf. aussi plus loin 3.5.1

<sup>371</sup> Cf. 1.2.1 et 1.2.2.4 de ce travail.

<sup>372</sup> Cf. 2.1.2 de ce travail.

de « création de sens » et le concept de « circularité », ainsi que le rôle de la « subjectivité » et son influence sur nos réactions à l'environnement<sup>373</sup>.

Ainsi, le « rendre signifiant » de l'action musicienne reposerait sur cette circularité et sur un « état d'être » par rapport à l'environnement. Si ce processus qui relie action et perception en une même « perçaction »<sup>374</sup> est maintenant admis<sup>375</sup>, il reste pourtant une difficulté lorsque l'action n'est pas spontanée, comme dans l'action artistique « extraquotidienne », qui rend possible une « séparation » entre perception et action et entre « mental » et « corps », problématique que nous avons développée plus haut en nous appuyant sur l'anthropologie théâtrale<sup>376</sup>, si souvent responsable de douleurs et d'une impression d'absence de sens de l'expérience. La notion de « chair » mise en miroir avec les recherches sur la fonction tonique vont apporter des éléments pour nous permettre de développer de façon pratique cette « circularité ».

### 3.3 La « chair » comme interface entre touché et touchant

La notion de « chair » m'a ouvert des portes pour mieux définir « l'espace ouvert » par l'expérience de « l'être décidé » et comprendre la dynamique de la perception et cette expérience de « l'être joué » en relation avec les imaginaires dynamiques.

#### 3.3.1 La « chair » du monde et l'expérience de « l'être décidé »

Du chiasme, de l'entrelacement du visible et de l'invisible, du tangible et de l'intangible découle la notion de « chair » qui acquiert une valeur ontologique chez Merleau-Ponty : la chair est ce qui entrelace le visible et le voyant traditionnellement distincts :

La chair n'est pas matière, n'est pas esprit, n'est pas substance. Il faudrait, pour la désigner, le vieux terme « d'éléments » au sens où on l'employait pour parler de l'eau, de l'air, de la terre et du feu, c'est-à-dire au sens d'une chose générale, à mi-chemin entre l'individu spatio-temporel et l'idée, sorte de principe incarné qui importe un style d'être partout où il s'en trouve une parcelle. [...] Elle est l'enroulement du visible sur le corps voyant, du tangible sur le corps touchant, qui est attesté notamment quand le corps se

---

<sup>373</sup> REYBROUCK, Mark. *Body, Mind & Music : Musical semantics between experimental cognition and cognitive economy*. Trans : Transcultural Music Review = Revista Transcultural de Música, ISSN 1697-0101, N° 9, 2005. « As such, there is not merely « one » Umwelt, but multiples of them with the organism's perceptual and effector cues functioning as functional tones. These perceptual and effector cues define the kinds of interactions with the environment. [...] A neutral object from the environment is « harpooned » as a meaning-carrier by a perceiving organ in order to be modified by an effector organ (as meaning-utiliser) in such a way that it disappears altogether from the surrounding world (von Uexküll 1987: 170). Object and subject are in a way dovetailed into each other in order to constitute a systematic whole. Every action that consists of perception and operation imprints its meaning on the meaningless object and thereby makes it into a subject-related meaningcarrier in the respective Umwelt (von Uexküll, 1940/1982: 31). This is an important claim : it brings together the process of « sense-making » and the concept of « circularity », as well as the role of « subjectivity » and its influence on our reactions to the environment »

<sup>374</sup> Mot-valise que propose Alain Berthoz

<sup>375</sup> Ibid, p.27 « The latter, especially, is an interesting extension of the linear stimulus-reaction chain: it substitutes a closed loop for an open loop and challenges the mere reactive approach to sensory stimulation (open loop) in favour of a dynamic concept of circularity (closed loop) which brings together perception and action in a continuous process of sense-making and interaction with the environment. It is a very fruitful approach which has received a lot of theoretical grounding and empirical support in recent contributions. (Annett, Arbib, 1981, 1996, Berthoz, 1997, Decety, 1996, Deecke, 1996, Jeannerod, 1994, Meystel, 1998, Paillard, 1994a). The basic claims, however, have been advocated already in the seminal contributions of von Uexküll and Piaget. The role of circularity is obvious in Jakob von Uexküll's writings—his keyconcept of « functional cycle » is illustrative at this point.»

<sup>376</sup> Cf. 2.4.1 de ce travail



voit, se touche en train de voir et de toucher les choses, de sorte, simultanément, comme tangible il descend parmi elles, et comme touchant il les domine toutes<sup>377</sup>.

Il faut alors penser la chair, non comme substance, corps et esprit mais comme élément, comme attitude envers le monde, comme lieu de rencontre perceptive et pathique dans ce que Maldiney a proposé d'appeler la « présence au monde ». Il s'agit du « milieu formateur de l'objet et du sujet », « l'entre-deux » qui permet de dépasser la catégorie objectif/subjectif, la séparation commune extérieur/intérieur.

Si nous restons seulement « touchant », nous rompons la circularité de l'agir et du sentir, et la synergie sensori-motrice. L'espace apparaît alors non comme un contenant dans lequel mettre des objets mais émerge de la rencontre entre nous et le monde :

Où mettre la limite du corps et du monde, puisque le monde est chair ? Où mettre dans le corps le voyant, puisque, de toute évidence, il n'y a dans le corps que des « ténèbres bourrées d'organes », c'est-à-dire du visible encore ? Le monde vu n'est pas « dans » mon corps et mon corps n'est pas « dans » le monde visible à titre ultime<sup>378</sup>.

Si l'on revient à *Tangata Manu*, cette notion de « chair » fait écho à la pensée de Florian Hölscher qui parle du monde de « l'entre-deux » à travers le rôle et le traitement de la résonance :

Normalement on a des notes jouées, qui provoquent la résonance, mais là il essaie de trouver un monde qui est vraiment entre les deux ; entre les résonances, et entre les notes qui sont là mais qui sont pas jouées ; ça c'est pour moi, à mon avis, le début ; il y a quelque chose qui...alors c'est un geste bien sûr, mais on n'a même plus l'impression que c'est quelque chose qui est joué par un pianiste, c'est presque une résonance.

Il évoque ainsi la prédominance du facteur perceptif :

J'aime bien comparer ça avec les chutes du Niagara. Si je vois ça, c'est très émouvant, je peux même en avoir les larmes aux yeux. en même temps l'eau n'est pas du tout émotionnelle en elle-même, c'est vraiment la réception qui provoque les larmes ; et y a beaucoup de musiques, surtout dans la tradition française, qui fonctionnent comme ça, si je pense par exemple à *Reflets dans l'eau*, ça marche comme ça ; ça peut être très émotionnel, mais la musique elle-même ne l'est pas ; pour moi ça c'est clair, c'est plutôt une musique que j'écoute qu'une musique que je dois produire ; c'est plutôt une musique de perception, de présence perceptive.

Comparant ce primat de la perception à ce qui existe dans la musique de Debussy, il évoque justement *Reflets dans l'eau*, beaucoup cité par Denis Pascal pour les mêmes raisons<sup>379</sup> : le geste s'inscrit dans le « touché », dans l'émotion provoquée par ce « touché ». Cet entrelacement entre le touché et le touchant, entre le « je joue » (donc « je touche ») et le « j'écoute la résonance » ou « je suis touché » nous rappelle très vivement la problématique abordée dans *Tangata Manu* : nous sommes face à un total entrelacement entre ce qui est entendu et ce qui est joué, entre résonances comme conséquences d'une action, mais aussi comme source de l'action, entre harmoniques perçus après une note grave et harmoniques joués avec le moins d'attaque possible à la main droite en fonction d'une note jouée à la main gauche. Par ailleurs, la modulation continue de la pédale provoque une « activité » de la résonance d'où émergent différentes couches de résonance : celles maintenues dans la troisième pédale, et celles tenues dans la pédale *forte*, et celles qui rappellent les premières, lorsqu'elles sont

---

<sup>377</sup> Ibid., p.181-189

<sup>378</sup> Ibid., p.180

<sup>379</sup> Cf. 4.4.1 de ce travail

activées indirectement par d'autres notes jouées, correspondant à différents « écrans » perceptifs.

L'interprète est alors à la fois touché par la touche et touchant la touche qu'il enfonce, mais aussi, il me semble, touchant et touché par la résonance. Comme nous l'avons vu, si l'écriture fractionnaire de la résonance fait apparaître une recherche d'objectivité dans la « quantité de résonance », Stroppa précise qu'il s'agit d'une incitation pour l'interprète à chercher « des profondeurs de résonance variables » et non d'une mesure objective. Ce mode de jeu exige donc de l'interprète de se dédoubler perceptivement, puisqu'il est à la fois acteur guidé par sa perception du son précédent, mais qu'il tente aussi de déterminer « objectivement » la quantité de résonance produite comme s'il l'écoutait « de l'extérieur ». Il cherche donc à créer un espace « acoustique », un ressenti de lui-même afin de guider sa prochaine attaque. Il s'agirait donc d'être touché puis touchant, en permanence afin de sentir cet « objet » de résonance. La résonance dans cette œuvre n'existe pas sans son écoute, elle est à la fois touchante et touchée, et il la perçoit à travers la « chair », dans un entrelacement total. Son existence même dépend de son écoute d'elle, dépend de sa rencontre avec ce son qui va lui permettre de réagir à elle. Ainsi elle le guide tout autant qu'il la guide : dans l'expérience, il y a fusion totale entre touchant et touché. Le rôle de la résonance commence alors à se dessiner comme un « point d'appui » de la circularité perception / action.

Dans cette perspective, la chair me semble correspondre aux interfaces imaginaires du musicien, au « fil d'Ariane sonore » ou à la « matière mouvante ». Elle se définit dans l'entrelacement : « Toucher, c'est se toucher. A comprendre comme : les choses sont le prolongement de mon corps et mon corps est le prolongement du monde, par lui le monde m'entoure<sup>380</sup>. » Le corps n'est donc pas au centre, mais le corps-au-monde, dans la dynamique qui les relie, constitue le centre pour celui qui perçoit le monde de façon vivante. À travers la notion de « prise », la modulation tonique n'a lieu qu'au carrefour entre un moment de « rencontre » affective entre nous et l'environnement, une émotion et une intention de nous-mêmes par rapport à lui.

La circularité perception/action s'appuyant sur notre capacité à « rencontrer le monde » permet d'imaginer la façon dont on peut créer une relation entre un individu et son environnement par le jeu musical. Au sujet de l'écoute de la résonance comme expérience de « chair » et de la modulation tonique, je tisse un parallèle entre : d'un côté, le début du 3<sup>ème</sup> mouvement de la *Tempête* de Beethoven évoqué en première partie, à travers lequel le *la*, dominante en *ré* mineur, est tenu, ce qui génère une résistance que Robert Hatten analyse comme la résistance de l'individu face à son destin inéluctable<sup>381</sup>.



Fig.34 BEETHOVEN *Sonate op. 31 n°2*, 3<sup>ème</sup> mouvement, mesures 1-5

<sup>380</sup> MERLEAU-PONTY Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 1964, p.303

<sup>381</sup> Cf. 1.2.3.7 de ce travail.

De l'autre côté, le *Prélude* n°24 de Chopin met en œuvre aussi un *la* tenu et répété en *ré* mineur qui nourrit le tumulte : ici également, une « résistance » est à construire.



Fig.35 CHOPIN *Prélude* n°24 op.28, mesures 1-3

Dans ce prélude de Chopin, ma problématique d'interprète était, ici encore, le risque de suractivité associé à la difficulté des déplacements, du tempo rapide, de la répétition d'un geste complexe. Tenir le *la* apparaît comme une difficulté supplémentaire et presque inutile, puisque l'on peut considérer qu'avec une pédale à fond et une vitesse élevée, on n'entend pas de réelle différence entre un *la* tenu avec le doigt ou pas tenu. Dans la première partie, nous avons évoqué la façon dont Hatten mettait en évidence la nécessité pour l'interprète de tenir le *la*, sans quoi l'impression de « résistance » de l'individu était anéantie. Dans cette situation imaginaire de « résistance » de l'individu, on peut utiliser le processus d'équivalence que l'on a évoqué en anthropologie théâtrale<sup>382</sup>. Ainsi, en reprenant la dynamique de « résistance » de l'individu à sa destinée, je propose que chaque *la* apparaisse comme un moment de « rencontre » avec le monde par lequel l'individu se ressent « contre » le monde, ce qui engendre l'action suivante. Cependant, comme on l'a développé en première partie, le geste de tenir avec le doigt ne change pas en lui-même l'expérience, c'est-à-dire qu'il n'apporte pas la résistance que l'on cherche à éprouver. Or, au début de mon travail de ce prélude de Chopin, je cherchais à développer une résistance en essayant (plus ou moins consciemment) de lutter contre le fragment lui-même. En réalité, ceci avait tendance à se matérialiser par la simple répétition d'un même geste agité : la motivation à le répéter ne naissait pas, ni l'augmentation de la résistance. Un autre problème se dessinait à l'échelle de la macrostructure : je ne sentais pas mon éprouvé s'altérer au cours de la répétition des *la*, et donc le besoin de passer progressivement vers une autre tonalité (ou un autre environnement) amenant à la chute de la pièce, ne naissait pas. En définitive, je ne ressentais pas réellement les modulations toniques dans mon jeu.

En évoquant le rôle de ce *la*, Anne le Bozec m'a alors incitée à me reconnecter à la résonance entre les gestes, comme une résonance à laquelle on se « cognerait », une résonance dont on ferait l'expérience comme d'une « résistance<sup>383</sup> ». Mon expérience de ce geste s'est modifiée lorsque j'ai pu me fondre dans la perception de cette résonance après le geste, et l'imaginer comme un « mur » qu'il me faudrait dépasser, contre lequel interagir et motivant mon geste suivant. Au lieu de simplement « tenir » le *la*, j'ai commencé à l'écouter comme une note que je n'avais pas moi-même jouée mais avec laquelle je rentrais en contact : elle m'apparaissait alors dans toute sa « texture », je rencontrais « quelque chose » par mon écoute. Quelque chose « d'autre » se forme alors dans la perception par l'écoute à reculons : je me suis

<sup>382</sup> Cf. 2.5.4 de ce travail

<sup>383</sup> LE BOZEC Anne. Cours, 2021

mise à écouter chaque bribe de résonance en me remémorant le son et en développant la capacité de pouvoir dessiner la résonance. La résonance n'est pas un « objet » que l'on cherche à faire sortir mais une perception que l'on cherche à modeler dans notre mémoire : de la remémoration de chaque bribe de résonance et de l'écoute des différences entre chaque fraction de résonance – plus ou moins intense, avec tel harmonique qui ressort, etc. – découle la « spatialisation » de la résonance. En développant ce type d'attention, on commence à sentir un appui contre lequel amorcer notre geste, appui qui n'est plus au niveau du clavier, mais au niveau plus central de notre corps, ouvrant l'attention à la modulation tonique, à l'organisation invisible du geste. Ce qui est très interpellant, c'est que cet appui n'est pas « interne » pour autant, puisqu'il s'appuie, se connecte, au « mur » de résonance qui apparaît autour de soi. Cet appui coïncide avec le « geste d'écoute » de la résonance en train de se prolonger, il est une prise d'appui sur « le monde écouté ». Le prémouvement, qui correspond à la modulation tonique, découle alors de cette capacité à écouter à reculons et à « habiter le son » en se saisissant d'un éprouvé plus ou moins proche dans sa mémoire. Il ne s'agit pas d'une tension mais d'un appui, qui correspond à une modulation du tonus de posture que l'on ne peut ni activer directement, ni sentir comme une crispation : nous sommes surpris par ce que nous entendons après chaque *la*, c'est-à-dire que l'écart entre imaginaire et perception se déploie, ce qui nourrit notre désir de jouer. Pourtant, nous parvenons à diriger notre jeu par notre « geste d'écoute », de telle façon à ressentir un accroissement de la tension à travers les phrases et la pièce entière. Nous ne faisons donc pas que réagir et « laisser advenir », mais nous pouvons créer une trame de modulations toniques diverses et variées.

Ce type d'expérience questionne la liberté que nous développons de « réagir à l'environnement », c'est-à-dire la façon dont nous pouvons faire émerger des qualités de modulations toniques différentes en fonction du contexte. Pour comprendre ce processus, il est intéressant de penser la fonction tonique comme une fonction transitionnelle entre dedans et dehors, ce qui semble correspondre à la notion de « chair ». La fonction tonique est une fonction relationnelle par laquelle nous ne sommes pas passivement en train de « réagir » à l'environnement : nous pouvons moduler notre façon de réagir.

### **3.3.2 La fonction tonique, fonction transitionnelle entre dedans et dehors**

#### **3.3.2.1 Savoir se laisser affecter pour moduler la qualité du geste**

La fonction tonique nous permet d'organiser notre dynamique d'expansion au monde ou au contraire de retrait, en tant que « fonction transitionnelle » entre dedans et dehors qui permet de recevoir l'empreinte externe et de répondre en appuyant sur le monde. La fonction transitionnelle est envisagée par Benoît Lesage dans le même sens que Winnicott, qui a développé le processus d'ouverture au monde et de construction des représentations du réel chez le bébé en instaurant une aire intermédiaire apaisante, à la fois pour maintenir distinct dedans et dehors et pour les relier dans le même geste<sup>384</sup>. Ainsi, l'espace transitionnel du doudou est investi par l'enfant pour être ni complètement lui, ni complètement l'extérieur,

---

<sup>384</sup> WINNICOTT Donald. *Objets transitionnels et phénomènes transitionnels : une étude de la première possession non-moi*. Petite bibliothèque Payot, 2010

« mouvement du plein vers le vide et du vide vers le plein, jamais tout à fait plein ni jamais tout à fait vide<sup>385</sup> », le doudou étant dans cette perspective non pas un objet mais une représentation du mouvement qui sépare soi d'autrui.

Benoît Lesage parle d'une relation avec l'environnement qu'il qualifie de pressive, comme si l'environnement exerçait une certaine pression sur nous, à laquelle nous réagissons. Selon ses intentions et les circonstances de la relation, l'individu peut se rétracter, exercer plus ou moins de pression. La modulation tonique est fondée sur cette capacité de fluctuation, dans un dialogue constant avec l'environnement, qui affirme ou amoindrit la limite entre dedans et dehors, la rend plus poreuse ou plus étanche. La modulation tonique implique d'avoir la capacité de recevoir ce que le monde nous donne et de varier notre façon de le recevoir. Elle concerne la qualité émotionnelle de l'échange : la façon dont on est affecté par notre environnement et dont on va lui répondre. La notion de « zone transitionnelle » permet de penser la façon dont on peut moduler cette limite malléable entre soi et le monde : elle permet d'habiter le monde, de se « proportionner » à lui, comme l'évoque Anne Le Bozec. La zone transitionnelle peut se moduler de différentes façons, malléabilité représentée schématiquement (fig.36)<sup>386</sup>.

Benoît Lesage et Michel Bernard mettent en évidence le corollaire de l'expressivité, *l'impressivité*. Si l'on considère que l'on module notre tonicité en fonction d'une certaine pression que le monde exerce sur nous ou que nous exerçons sur le monde, une relation *pressive* induit des « valences centrifuge (ex-pression) et centripète (im-pression) ». Pour pouvoir développer l'expressivité, « il faut de façon plus large savoir se laisser affecter par ce qui nous entoure. C'est donc autant sur *l'impressivité* que sur l'expressivité que porte le travail<sup>387</sup> ». Pour apprivoiser la fonction tonique, il faut éduquer cette part du sensible dans le mouvement et la posture, pouvoir moduler son « impressivité ».

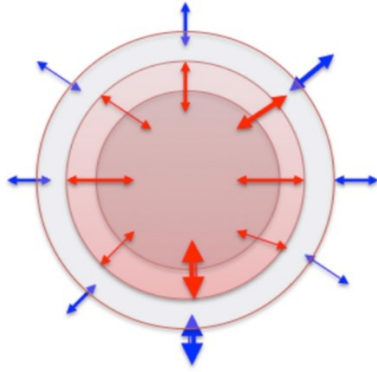
Ce jeu postural en relation intervient directement sur la modulation de la forme de notre corps qui change en permanence. Cependant, au cours des années, nous mémorisons des attitudes préférentielles aboutissant à une signature tonico-posturale comme le reflet du processus de verticalisation jamais vraiment abouti et toujours développement, plein d'accidents et d'obstacles. Avec la tonicité, nous partons d'une posture qui est une Gestalt tonique et nous nous modulons par l'émotion, la mémoire, l'expressivité et l'impressivité. Si la toile de fond du mouvement est ce ressenti d'arrière-fonds et la figure, le trajet dans l'espace, la fonction tonique est la relation entre la toile de fond et la figure. Le corps est alors un jeu d'impressions/expressions, lieu d'échanges qui se font et se défont constamment.

---

<sup>385</sup> GIROMINI Françoise, citée dans LESAGE Benoît. *Jalons pour une pratique psychocorporelle*. Toulouse : éditions Erès, 2012, p.111

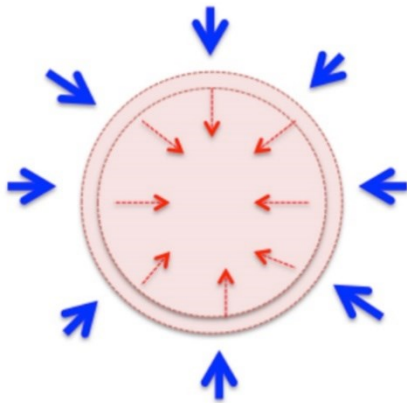
<sup>386</sup> Ibid. p.135-137

<sup>387</sup> LESAGE, Benoît. *Un corps à construire*. Toulouse : éditions Erès, 2021. p.122



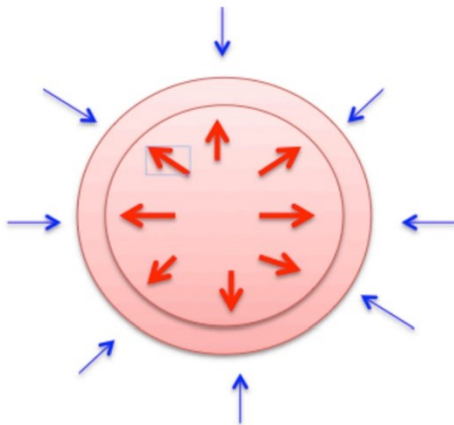
Selon les aléas de la relation, l'individu peut se rétracter, se dilater, exercer plus ou moins de pression...  
 Cette zone de modulation tonique correspond à une ZONE TRANSITIONNELLE INTERNE

La zone transitionnelle externe est représentée par le geste et la posture

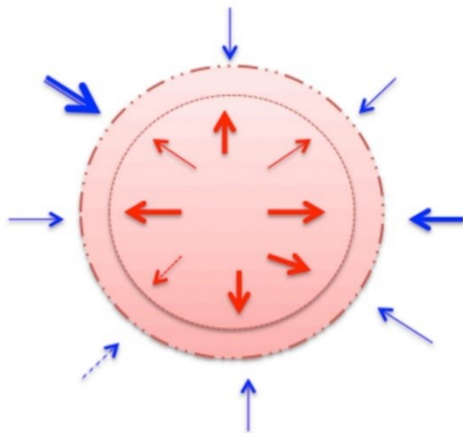


Si la pression externe est trop importante et dépasse les possibilités de modulation, la réponse tonique s'effondre.  
 C'est la **DE-PRESSION**.

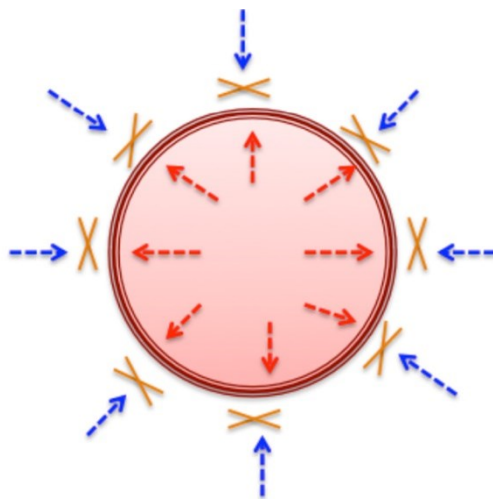
L'individu est écrasé par l'extérieur. Une sensation de pesanteur domine.



L'individu peut aussi être en inflation par rapport au milieu. Il semble **HYPER-TONIQUE** et peut se montrer envahissant, agressif. On peut penser à l'accès maniaque ou au comportement de certains chefs d'Etat très *inflationnistes*...



**Instabilité des limites** : certaines personnes présentent une incohérence tonique associée à une instabilité des limites. Elles peuvent se montrer tantôt inaccessibles, tantôt hypersensibles aux sollicitations externes et internes... Elles oscillent alors entre blocage de toute communication, ou au contraire fusion, annulant toute résistance. Les pathologies borderline nous confrontent à ces instabilités toniques très déconcertantes



La neutralisation est un autre cas de figure : les échanges et ajustements n'ont plus lieu, l'individu est **MONO-TONIQUE**, la relation est neutralisée. Elle peut l'être par un tonus élevé, hyper-rigide ou au contraire très bas. Dans le premier cas on est face à un mur, dans le second face à une inertie molle qui déboute toute tentative.

Fig.36 LESAGE Benoît : Schématisation de la modulation tonique de la zone transitionnelle<sup>388</sup>

La « surface de contact » développée par Benoît Lesage, plus ou moins poreuse ou plus ou moins fluide, modulant notre interaction permanente avec le monde par notre fonction tonique me paraît correspondre à la « surface de contact » des schèmes-image ou à la « matière mouvante » des imaginaires évoqués de « l'être joué » : dans notre sous-partition préexpressive, chaque point de contact correspondrait à un *sats* qui serait un moment de modulation tonique où on est à la fois « pressé » par le monde et où on « presse » notre entourage. L'expérience que nous faisons de la délimitation et du fait de relier les éléments musicaux résonne avec cet espace transitionnel, entre dehors et dedans. La notion de *pressivité* proposée par Lesage est très importante : les *sats* se déploieraient à travers des façons différentes de presser l'environnement et de se sentir pressé, dans un jeu constant entre être affecté et affecter, entre appuyer et s'appuyer. La qualité du geste est alors définie principalement en termes de retenue de l'action : est-ce que je veux plus ou moins me mettre en contact avec l'environnement, est-ce que je souhaite freiner mon geste, ou le libérer ? Elle est aussi déterminée en fonction du poids : est-ce que je veux peser sur mon environnement, ou au contraire rester léger ? Par ces

<sup>388</sup> Notes de cours, stage IRPECOR, extraites de LESAGE Benoît. *Un corps à construire*. Toulouse : éditions Erès, 2021, p.135-137

variations de qualité du geste, nous affectons notre environnement et nous nous affectons nous-mêmes. Savoir moduler nos degrés de retenue de notre geste au piano, sans que cela s'assimile une crispation, serait alors fondamental pour jouer avec cette « zone transitionnelle ».

L'authenticité de l'impulsion d'action, le fait de la sentir comme nécessaire ne se développe que dans la relation à l'environnement et à l'attention que nous portons à lui, en fonction de la façon dont nous souhaitons moduler la « porosité » de notre zone transitionnelle par rapport à lui. Croire qu'il faut « s'identifier », vouloir exprimer est encore une façon de vouloir contrôler ce qui n'est pas possible de contrôler puisque c'est en relation avec l'environnement que l'on module notre tonus : cela mène à « montrer » des intentions qui en fait émergent d'une situation et non pas de notre mental qui contrôle le corps. On ne peut pas se forcer à avoir des émotions, ni à « être touché » par le geste. Penser qu'il faut « être détaché » et organiser l'action n'est pas possible non plus puisque c'est notre façon d'être affecté qui l'organise.

Afin de mettre en pratique les principes extra-quotidiens, on cherche alors à créer les conditions de la modulation tonique, à « créer un réseau de stimuli extérieurs auxquels il réagit par des actions physiques<sup>389</sup>», et non le contraindre par la volonté sur le corps. Ainsi Barba évoque la doublure-pensée à construire pour moduler sa tonicité :

L'effet de vérité cherché par Stan, la théâtralité recherchée par Meyerhold, l'effet de distanciation recherché par Brecht recouvrent des objectifs opposés quant aux résultats et non des critères divergents dans le processus. Ces différents objectifs présupposent, derrière la cohérence extérieure de la partition, l'organisation tout aussi cohérente d'une « sous-partition », d'une doublure-pensée que l'acteur ébauche pour lui-même. [...] Il est donc vrai que le préexpressif n'existe pas matériellement, qu'il n'a pas une forme en soi. Il ne peut donc qu'être pensé comme s'il existait en soi. Mais ce *comme si* est efficace, opérationnel, concret<sup>390</sup>.

Ces images, récits, rythmes, n'ont pas vocation à diriger la psychologie de l'acteur, à lui créer une « psychologie fictive » mais à créer un corps fictif et vivant, à « é-mouvoir » le corps<sup>391</sup>. La sous-partition cherche donc à mettre dans les conditions propices à l'émergence de cette attitude et de la modulation tonique, en modulant indirectement la qualité de son geste, pour apprendre à développer une « pensée/agie » comme disent les chercheurs en anthropologie théâtrale.

La chair permet d'envisager la dynamique « impressive/expressive » qui forme la zone de malléabilité de la fonction tonique comme un écart dont l'expérience est à notre portée puisqu'elle se rapporte à l'entrelacement entre les deux attitudes perceptives « touché » à « touchant ». Même seul, on peut se sentir comme « autre » car on peut se sentir « fondu dans l'environnement » : le rapport à l'altérité est en quelque sorte engrammé dans notre dynamique perceptive. À travers la chair se dessine la possibilité de se sentir corps-en-lien, car par l'expérience de la rencontre avec le monde, on se sent touché puis touchant : cela crée un « écart » perceptif que l'on peut moduler, comme on peut moduler la façon dont on veut être touché et touchant par rapport à cet environnement : la « chair » se rapporte à l'interface entre le monde qui exerce une certaine « pression » sur soi, et soi qui non seulement y répond mais peut moduler sa pression par son système tonique.

---

<sup>389</sup> BARBA Eugenio. *Op.cit.*, p.63

<sup>390</sup> Ibid., p.179

<sup>391</sup> Ibid., p. 63



### 3.3.2.2 Créer le « double mouvement »

La conception de la « chair » semble ouvrir au processus même de la modulation tonique décrite comme fonction transitionnelle : une capacité à moduler l'épaisseur et la qualité de la surface de contact entre soi et le monde pour ressentir plus ou moins de pression et moduler son tonus, dans l'écart du double mouvement entre la pression du monde et nos intentions de relation par rapport à lui. Le tonus et la posture sont cruciaux dans la relation entre les individus, qui, au-delà du sens des mots, est un jeu intersubjectif préverbal qui constitue la structure du corps en relation, et définit la notion de corporéité, puis d'intercorporéité chère à Merleau-Ponty : l'expérience de la corporéité se modèle en relation avec autrui, par l'expérience sensible. Je peux éprouver autrui en éprouvant ce qu'il éprouve, je me perçois moi-même par la relation que j'élabore avec autrui, avec ma capacité à imaginer comment l'autre me perçoit, ce qui forme tout un jeu perceptif et sensible. Cette richesse potentielle de notre perception, de notre éprouvé ouvre à une capacité à nous éprouver, à nous ressentir de façons extrêmement diverses, qui prennent chair avec « l'être joué ».

L'expérience de la chair nous permet de commencer à appréhender la nature de l'expérience de « l'être joué », mais aussi de l'éventuel « objet », « surface » que nous percevons quand nous « sommes joués », cette interface mouvante qui nous permet de communiquer. L'intercorporéité qui traverse la conception de la « rencontre » avec le monde correspond à l'expérience de certains musiciens qui sont « transportés » et comme « joués » par tous les auditeurs dans la pièce. Merleau-Ponty évoque un corps « dilaté » au monde par l'expérience de la prise, et donc de l'habitude, tout comme Barba évoque le « corps dilaté », « l'esprit dilaté » à acquérir par la technique extra-quotidienne : ces expressions évoquent notre capacité à habiter le monde et à moduler notre façon de l'habiter qui semble constituer l'enjeu majeur du jeu scénique. Cette chair serait la matière même de notre expérience vivante que nous cherchons à reconstruire. Si on reconstruit le vivant, on reconstruit l'expérience du temps et de l'espace qui ne sont qu'après coup des « contenants » d'objets.

Merleau-Ponty fait de la connaissance et de la pensée liée à la communication avec autrui un mouvement du corps qui suit le « touché » : comme corps expressif, il se retourne sur le monde pour le signifier, ce qui ne le coupe pas de son incarnation mais la sublime. À travers ce processus l'objet est dérivé du sentir : on est d'abord touché dans la rencontre pathique avec le monde, puis touchant un objet à travers la projection de l'ensemble de nos possibilités sur le monde. Altieri explique en ces termes la « double fonction du corps » qui me semble être au centre du processus de recréation de l'interprète :

Il nous semble que la connaissance, et la communication avec autrui qu'elle présuppose, sont en regard de la vie perceptive, des formations originales, mais qu'elles subliment notre incarnation plutôt qu'elles ne la suppriment et que l'opération caractéristique de l'esprit est dans le mouvement par lequel nous reprenons notre existence corporelle et l'employons à symboliser au lieu de coexister seulement. Cette métamorphose tient à la double fonction du corps. Par ses « champs sensoriels », par toute son organisation, il est comme prédestiné à se modeler sur les aspects naturels du monde. Mais comme corps actif, en tant qu'il est capable de gestes, d'expression et enfin de langage, il se retourne sur le monde pour

le signifier. » Ce double mouvement du corps, cette capacité matérielle et spirituelle à la fois, assure la jonction du Sensible et nous introduit à une « théorie de l'Esprit<sup>392</sup>».

Pour faire l'expérience de la chair, nous cherchons à explorer ce double mouvement du vivant, qui s'inscrit entre chacun de nos gestes vivants : s'ouvrir à la rencontre avec le monde, rencontre qui est une rencontre pathique que l'on peut appréhender à travers la notion de « présence » au monde, puis apprendre à « se retourner » expressivement sur le monde en connexion avec l'éprouvé de cette rencontre.

À travers le fragment de *Speech of clouds* (fig.29/30) ou pour faire l'expérience des fractions de pédale dans *Tangata Manu*, nous avons vu plus haut que j'ai été confrontée à ce problème de construction de l'écoute : l'écoute à reculons permet d'induire l'expérience d'un « objet-note » ou un « fragment-unité » que l'on découvre dans l'instant. Dans le *Prélude n°24* de Chopin, le « mur de résonance » permettait de générer un appui et une dynamique. Cependant, cette expérience me semble encore fragile et impalpable. C'est la raison pour laquelle je cherche des outils perceptifs pour développer cette capacité à « rencontrer » le son. La phénoménologie a apporté un nouvel éclairage à ce problème : ce temps à reculons serait un temps de rencontre et de « prise » sur le monde. Reconstruire l'expérience vivante demande alors de reconstruire la dynamique de l'écart entre la rencontre avec le monde et la « prise » sur le monde par laquelle nous projetons nos possibilités d'action et qui correspond à la modulation tonique.

### **3.3.2.3 Imaginer l'autre en soi : être affecté par autrui à travers la dynamique du chiasme**

Dans la perspective de la modulation de la « zone transitionnelle », nous avons vu que pour travailler sur l'expressivité du geste, on doit travailler sur l'impressivité : comme le remarque le penseur de la danse Hubert Godard, « souvent, les gens touchent, mais ne sont pas touchés. Et donc, c'est une éducation nécessaire. Ce devrait même être l'apprentissage premier pour les techniques manuelles<sup>393</sup> ». Il y a donc une nécessité de s'éduquer à « être touché », à la présence, à construire notre action par rapport au primat de la perception, de l'éprouvé<sup>394</sup>, alors que notre apprentissage est bien souvent guidé par la philosophie de la conscience, par laquelle nous devons être concentrés de façon unifocale sur des « contenus », et où nous devons « piloter » notre corps. C'est justement le rétablissement du primat du touché et de la capacité à sentir l'envers de notre corps, le « touché » qui va nous permettre de nous adapter à des environnements différents. Cet entrelacement entre touchant et touché permet d'imaginer un jeu vivant, où chaque instant, nous sommes en relation avec notre environnement, nous sommes « touchés », présents. Ceci est possible grâce aux deux faces de notre perception qui permettent de nous rencontrer nous-mêmes, de nous rencontrer comme « autre » et donc de nous ressentir comme prolongement du monde.

---

<sup>392</sup> ALTIERI Lorenzo. *Op.cit.*, p.333

<sup>393</sup> GODARD Hubert. *Le regard aveugle*. Entretien avec Suely Rolnik, in Catalogue de l'exposition Lygia Clark, Musée des Beaux-arts, Nantes, 2005, p. 73-78.

<sup>394</sup> Damien Lehman développe lui aussi à travers sa méthode pour « être joué » l'importance de sentir les différences au niveau de la pulpe du doigt, et l'effet de cet « être touché » sur le corps entier, c'est-à-dire l'attention aux modulations toniques qui naissent de cette rencontre avec le monde qui se joue au niveau de la pulpe du doigt. Cf. annexe I

Michel Bernard développe une théorie chiasmatisque de la sensorialité et de l'imaginaire qui permet d'envisager tous les liens possibles à créer perceptivement entre les différentes modalités sensorielles et entre soi et l'autre de soi qui perçoit, qui nous touche, et par extension entre soi jouant/joué et les auditeurs, et dont nous pouvons nous inspirer pour guider notre perception. Pour lui, « l'altérité est bien la matrice originaire, incontournable, nécessaire et fondatrice de toute notre corporéité<sup>395</sup> ».

Le premier chiasme est intrasensoriel : je suis voyant-vu, touchant-touché, etc. À propos de la rencontre pathique avec le monde, le « ressentir » de Straus, Michel Bernard met l'accent sur « l'auto-affection » immanente à toute rencontre pathique, à toute sensation, au ressentir envisagé dans sa double face active et passive<sup>396</sup>. Lorsque nous nous auto-affectons en nous sentant touchés, nous percevons notre corps comme sujet et comme objet : nous sentons un « soi » et un « autre soi » : cette relation à l'altérité est au fondement de l'expérience du chiasme. Le corps est à la fois « objet » et « sujet », unifié et fragmenté, la fois « soi » et « l'autre », à la fois touché par le monde et touchant le monde.

Le second chiasme est « intersensoriel » : il s'agit de la correspondance croisée des sens entre eux, telle qu'on a pu la rencontrer dans le processus de la prise. Nous percevons en projetant nos capacités et éprouvés qui sont multimodales et investissent tous nos sens. Michel Bernard reprend la notion d'intercorporéité en expliquant que nos sens résonnent entre eux dans leur double dimension active et passive, et plus largement nous sommes tels une immense chambre d'échos de notre environnement en éprouvant ce qu'éprouve notre entourage. Il évoque aussi le chiasme parasensoriel qui serait issu de l'homologie entre l'acte d'énoncer et l'acte de sentir, entre le percevoir et le dire : je ne m'étendrais pas sur ces développements philosophiques complexes, même si ce chiasme parasensoriel m'a beaucoup intéressée, puisqu'il me paraît articuler l'impressivité et l'expressivité et être essentiel dans l'expérience de l'artiste sur scène. D'une manière générale, tous les chiasmes permettent un jeu de renvoi dans nos sensations et nos perceptions qui font émerger ce double fictif que l'on ressent lorsque l'on « est joué ». Il y aurait alors « au sein de notre corporéité, la présence d'une altérité fictive et anonyme<sup>397</sup> ». Dans la « chair », dans « l'être décidé », la capacité à faire primer « l'être touché », à être « auto-affecté », nous permet de laisser libre cours à cette imagination intersensorielle qui nous fait toucher et être touchés, voir et être vus, écouter et être écoutés par cette matière, ou par ces formes multimodales. Lorsque nous jouons, nous avons la capacité de changer notre façon de percevoir et de naviguer entre ces différents chiasmes ou attitudes perceptives : nous sommes joués par une main imaginaire, nous sommes mus par des formes visuelles/auditives/palpables, elles ouvrent notre main...

### 3.3.2.4 Images de l'altérité pour être touché

Nous pouvons développer cette auto-affection et le « touché » en nous imaginant touchés par autrui, ce qui développe notre « impressivité » et qui est révélé par certaines expressions courantes. Le type d'attention recherchée instaure une relation avec l'altérité,

---

<sup>395</sup> BERNARD Michel. « L'altérité originaire ou les mirages fondateurs de l'identité. » *Protée*, volume 29, numéro 2, 2001, p. 7-24. <https://doi.org/10.7202/030622ar>

<sup>396</sup> BERNARD Michel. *De la création chorégraphique*. Centre National de la Danse, 2001, p.97

<sup>397</sup> *Ibid.*, p.99

« l'autre de soi » : « écoute de l'extérieur, comme si ce n'était pas toi qui jouais », « écoute comme si cela venait des murs<sup>398</sup> », « écoute comme si le son te traversait du ciel vers la terre<sup>399</sup> », « réécoute après le toucher<sup>400</sup> », « écoute après le toucher », « sentir la pulpe du doigt comme si le piano me jouait<sup>401</sup> » « laissez résonner, comme si vous vous écoutiez vous-même<sup>402</sup> ». Florent Boffard explique que l'état de « spectateur » est toujours nécessaire, et particulièrement dans *Tangata Manu* :

J'ai l'impression qu'il faut être extrêmement spectateur, auditeur, comme dans toutes les pièces qu'on joue d'habitude, mais encore plus là-dedans, car une fois qu'on a [imaginé] l'univers sonore, la réactivité à l'instrument doit outrepasser l'indication, c'est-à-dire qu'on peut peut-être modifier ce qui est demandé, que ce soit de pédale ou de dynamique, pour revenir, en fonction de plein de contraintes qui vont être instrumentales acoustiques, etc.<sup>403</sup>

Une temporalité se dégage des expressions « écouter après le toucher » qui semble tenter de faire émerger une relation au sonore « touchée » et les deux faces de la perception en alternance. Les métaphores utilisées par les musiciens mettent en route l'autre qui nous touche, entre sonore et tactile, ou en mettant l'accent sur la modalité tactile : par exemple l'impression du clavier qui « monte vers soi<sup>404</sup> » dont parle Denis Pascal résonne avec la proposition de « laissez le clavier ouvrir la main<sup>405</sup> » de Thomas Mark.

En résonance avec les images de l'altérité qui nous meut utilisées par les musiciens, Decroux demandait de bouger sans « blesser l'espace ». Hubert Godard explique lui aussi comment le type de rapport à l'objet change complètement la façon de bouger, et change la perception de l'espace qui devient « actif » :

Au lieu de dire au patient : « saisissez-vous de cette bouteille ou de ce poids qui est là », ce qu'il va faire avec un certain état tonique, je lui dis : « C'est l'objet qui va se saisir de votre main, c'est l'objet qui attire votre main », le flux va devenir plus libre, c'est l'espace qui nous décide et qui nous bouge<sup>406</sup>.

Christine Roquet montre aussi l'importance de l'attitude de « laisser agir » afin de permettre la modulation tonique : pour chaque mouvement, la coordination se joue entre les muscles agonistes qui agissent et les antagonistes qui freinent. Elle explique que l'on peut alors jouer sur ceux qui freinent pour inhiber l'inhibition, et travailler sur ce qui m'empêche de bouger au lieu de travailler sur ce qui me fait bouger<sup>407</sup>. Au lieu d'ajouter une contraction à une contraction, on cherche à faire « chuter le tonus des antagonistes ». Elle donne l'exemple, pour parvenir à se moduler toniquement dans la marche, de la différence entre se mouvoir « par propulsion » et se mouvoir « par immersion » : au lieu de volontairement donner une impulsion dans le sol, on laisse agir la pesanteur ; au lieu de lutter contre la gravitation, on cherche à retrouver cette sensation de la gravitation comme force existante, afin qu'un laisser faire accompagne le faire. « Pour l'acteur du mouvement, la pensée doit se diriger vers ce qui empêche le mouvement, l'antagoniste<sup>408</sup>. » La pensée qui accompagne le mouvement doit alors

<sup>398</sup> COUSIN Coralie, kinésithérapeute spécialisée dans les musiciens

<sup>399</sup> SHERESHEVSKAYA Rena.

<sup>400</sup> ERTZSCHEID Michaël. Documents pédagogiques, FDCA, CNSMD de Paris, 2019/2020

<sup>401</sup> LEHMAN Damien. Entretien, cf. annexe I

<sup>402</sup> MONNET Marc. *En pièces, Pour la mort d'amour*. Editions Salabert, p.30

<sup>403</sup> BOFFARD Florent. Entretien, cf. annexe I

<sup>404</sup> PASCAL Denis. Entretien, cf. annexe I

<sup>405</sup> MARK Thomas. *What every pianist needs to know about the body*. Chicago : GIA Publications, Inc., 2003, p.94

<sup>406</sup> GODARD Hubert. *Le geste manquant*. Entretien avec Daniel Dobbels et Claude Rabant, in *Revue internationale de psychanalyse*, Erès éditions, n°5, 1994, p. 63-75.

<sup>407</sup> ROQUET Christine. *Op.cit.*, p.58

<sup>408</sup> ROQUET, Christine. *Op.cit.*, p.59

accompagner le muscle qui empêche et non celui qui agit pour faciliter le mouvement, ce qui me semble applicable pour le pianiste qui « laisse agir » le clavier au lieu d'articuler les doigts, par exemple. On retrouve alors cette notion « d'être saisi » et de « laisser faire » qui semble propre à moduler notre tonicité.

### 3.4 Le « geste de l'écoute » : comment être touché et touchant ?

Les images mettant en jeu l'altérité et le « touché » me paraissent rencontrer des limites pour un interprète qui joue avec le sonore. En effet, nous pouvons envisager de nous sentir « touchés » au piano, par les bouts des doigts, les pieds et tout le reste du corps indirectement pour faire émerger l'autre qui nous touche. Dans la perspective de la « prise », percevoir le sonore est un « geste de l'écoute ». Or, être touché par le son puis touchant, ou même, touchant puis touché, laisse apparaître un problème : on cherche à être « saisi » par le son, plongés dans le sonore, mais cela ne semble pas construisible aussi aisément qu'être touché par quelque chose de tangible. Les images de « détachement », celles qui incitent à jouer « comme si ce n'était pas soi... » semblent limitées également car elles reposent sur la négative et non sur la construction d'une expérience. Il en découle une expérience de la rencontre sonore qui reste fragile et quelque peu incompréhensible. Ainsi, Renaud Meric relève la difficulté de transposer le chiasme au processus de l'écoute<sup>409</sup>. Le « je suis écouté - j'écoute » est difficile à concevoir, « laisse apparaître un manque<sup>410</sup> ». Comment définir ce « geste de l'écoute » ? Comment être touché par le son puis touchant le son imaginativement, alors même que je produis le son par mon geste de déplacement dans l'espace ?

#### 3.4.1 Deux types de mouvements liés au son

Renaud Meric fait la différence entre d'un côté, le mouvement qui produit le son : « Le son est le signe de la présence de quelque chose qui s'est mû », c'est-à-dire en l'occurrence soi-même, en tant que musicien ; de l'autre, le mouvement que nous faisons par notre écoute pour le comprendre, qui implique lui aussi un « espace » qui est celui de la « prise » imaginative :

Pour saisir un son pour l'écouter, nous devons accomplir un ou des gestes : nous devons aller « là-bas » dans l'espace et accompagner ce qui se meut. Ici aussi, la perception et l'imagination amènent un mouvement : la dynamique ou le mouvement d'un son ne concerne pas uniquement le son lui-même. À proprement parler, il ne s'agit donc jamais du mouvement d'un son, mais bien du ou des mouvements qui appartiennent à l'essence même du son, qui l'accompagnent, le soutiennent ou le révèlent. L'écoute est ainsi, indéniablement, l'exploration d'un espace<sup>411</sup>.

Le mouvement, explique-t-il est ambivalent entre objectivité et subjectivité, notamment dans le cas des sons : quelque chose s'est mû en dehors de moi, mais « le fait de les entendre sous-entend un mouvement de saisie » :

---

<sup>409</sup> MERIC Renaud. *Op.cit.*, p.234-236

<sup>410</sup> Ibid., p.235

<sup>411</sup> Ibid., p.231

Si j'ai entendu ce son, je ne suis pas resté inactif : « je » l'ai situé dans un espace, dans un continuum dynamique perceptif et imaginaire et il fait désormais partie de « mon » environnement, d'un espace qui « nous » est désormais commun.

Cette ambivalence participe à la difficulté de la posture de l'interprète : il se meut pour créer le son, mais aussi il se meut pour le saisir imaginativement : ce deuxième mouvement implique une relation au son et une relation à son propre corps ; je me situe par rapport au sonore, je crée un espace qui n'est pas l'espace « dans lequel il est », mais qui est l'espace se déployant de la projection imaginative de mes possibilités par rapport à lui. La notion de construction de la spatialité est à explorer.

### 3.4.1.1 Le « geste de l'écoute » dans l'espace dynamique

Posant la question de la nature du « geste de l'écoute », Meric met en évidence l'origine gestuelle de l'écoute et notamment l'imaginaire du geste vocal omniprésent dans l'écoute des différences entre les hauteurs dans le système tonal occidental. À travers la rencontre avec le monde et notre prise de position sur lui, notre geste « motivé par quelque chose qui le dépasse » intervient pour faire émerger une altération de l'éprouvé, c'est-à-dire une différence dans la façon de se saisir du son, et non parce qu'il doit produire un objet déjà présent :

Le geste existe au moment-même où les objets eux-mêmes s'éclipsent : il existe dans l'interstice de ces objets. Un geste est, par nature, un déplacement d'un état corporel vers un autre état corporel, d'une posture à une autre posture. Si l'on prend en compte le geste vocal, la sensation auditive de hauteur tonale a tendance à s'effacer : seules existent les sensations d'ascension ou d'abaissement. Cela implique une instabilité permanente et fondamentale : lorsque nous écoutons, nous attendons le geste suivant, le déplacement suivant et non l'objet suivant<sup>412</sup>.

L'espace imaginaire de ce geste est « dynamique » et non objectif : il se forme dans l'attente, entre les impacts, entre les sons. Dans la musique classique occidentale, le geste de l'écoute est avant tout un geste vocal, qui altère, qui nécessite une altération entre deux états du corps. Plus tard, dès Debussy, le geste de l'écoute se déconnecte du geste vocal : c'est le cas à travers l'exemple de *Speech of clouds* (fig.29/30).

Ce geste de l'écoute, au lieu de viser à faire, vise à altérer : nous n'altérons pas par notre geste instrumental mais nous nous altérons. Par notre geste de l'écoute, nous altérons notre relation à l'espace, dans le sens de notre future « prise » sur le monde, dans lequel le geste instrumental s'inscrit. En visant à altérer perceptivement la relation entre espace et chose, entre son et silence « saisis », nous visons donc à nous altérer en relation au monde qui nous entoure. D'un geste de saisie vocal nous sommes passés à un geste moins spécialisé mais qui constitue toujours un déplacement éprouvé.

Dans le début d'*Au cœur de l'oblique* (fig.1), comme dans l'extrait de *Speech of clouds*, les hauteurs sont extrêmement peu variables : on ne peut donc pas s'appuyer sur leur variation pour « enacter » un geste vocal. Mais ce n'est pas pour autant que ce n'est pas un geste qui nous déplace, qui nous altère : le geste imaginaire de « saisie » du sonore est un geste qui modifie notre relation à l'espace – tout comme le geste vocal qui est peut-être un « prototype » du geste relationnel – plus ou moins loin, plus ou moins proche (comme dans les imaginaires de type « chair »). C'est en changeant ce rapport à l'espace qu'on modifie la porosité de notre « zone

---

<sup>412</sup> MERIC Renaud. *Op.cit.*, p.114

transitionnelle », c'est-à-dire notre relation plus ou moins fluide et plus ou moins retenue à l'environnement, qui module le degré de retenue de notre geste, ou son aspect plus ou moins pesant. Que le geste soit vocal ou non, un geste de « saisie sonore » implique une prise, et donc une mise en relation, c'est-à-dire une modulation tonique. Ces mouvements imaginatifs de saisie du son engagent alors notre relation à la gravité, donc notre prémouvement. Dès que nous nous saisissons du son, nous l'éprouvons, ce qui est associé comme nous l'avons évoqué, à une modulation tonique et une expérience proprioceptive qui implique différents éprouvés de différentes parties du corps, et pas seulement le bout des doigts. La modulation tonique est alors à rechercher en fonction du « geste de l'écoute » et de « l'espace » qu'il génère et non en fonction de notre geste instrumental.

Or, Renaud Meric remarque que lorsqu'on analyse la dynamique de l'écoute, on tombe facilement du côté de l'objectivité qui réifie des objets perçus dans un espace « j'écoute un objet sonore » ou de côté de la subjectivité par laquelle on dessine une image auditive en fonction de facteurs personnels, sentimentaux « cela me fait penser à... ». Les deux écueils, pour nous, ne permettent pas de créer un mouvement vivant à travers notre écoute, puisque ce mouvement vivant ne peut émerger que de la rencontre avec le sonore, dans l'expérience de la « chair ».

### 3.4.1.2 L'écoute comme relation à l'altérité

Lorsque nous imaginons que nous sommes « touchés » par le piano, il est malgré cela encore envisageable d'imaginer que nous sommes d'abord touchant puis touchés : j'enfonce la touche, puis je sens le contact avec la pulpe ; ou bien : je joue, puis j'écoute. L'espace que nous construisons par cette conception de notre jeu est alors un espace visuel conçu comme contenant d'objets, qu'ils soient sonores ou segments du corps en déplacement « dans » un espace donné.

Une conception du temps s'associe à cet espace qui ne serait que contenant d'objets : un temps linéaire qui ne serait qu'une quantification de durées entre les visions des objets. Le temps linéaire de la succession d'actions fait suivre une perception qui serait « passive » à un mouvement. Il s'agit donc de sortir d'une conception de l'espace fondée sur le visuel qui découpe qui nous pousse à séparer l'espace et le temps : comme l'explique Meric, « l'espace devient un tissu atemporel de relations entre visions<sup>413</sup> ». Or, nous avons vu que « l'être joué » ne met pas en jeu un espace visuel : l'espace que nous cherchons à appréhender et qui nous permettrait de nous « saisir » et d'être « saisis » par le son n'est pas visuel.

Si l'on conçoit une écoute à reculons comme une écoute « après-coup », c'est-à-dire si l'on considère que nous sommes actifs par notre geste instrumental, puis que nous écoutons passivement le son, alors on considère aussi que le son arrive « après » le geste, c'est-à-dire qu'il en est le résultat, et qu'il y a « d'abord un geste », « puis un son ». Or, le « j'écoute » succède au « je joue » sans nous « plonger » dans la « chair » sonore, dégageant une temporalité linéaire, issue d'un rapport de cause à effet. Si l'on considère le son comme résultat du geste, on suit donc la conception selon laquelle on forme un objet qui existe déjà comme une « représentation » et qu'il s'agirait de « faire sortir » en tant que représentation. Dans ce cas, l'écoute semble seulement « vérifier » qu'il y a bien un résultat au geste instrumental. Or, pour

---

<sup>413</sup> MERIC Renaud. *Op.cit.*, p.126

nous sentir affectés, pour que le son nous é-meuve, il est nécessaire de former l'expérience de l'altérité, de la mise en relation avec « autre chose ». Dans le processus de la rencontre avec le monde, nous sommes dans le monde dont nous faisons partie : nous rencontrons le monde d'abord, nous sommes « touchés ».

Comme dans « l'être joué », la perspective de la chair change complètement le jeu conçu comme je joue, puis j'écoute, puis je continue à jouer : elle fait émerger la nécessité de se mettre en contact avec quelque chose « d'autre » pour faire impulser notre geste. Nous cherchons alors à apprendre à faire du moment perceptif non pas un résultat de notre action focalisée mais un contact avec l'environnement, c'est-à-dire une relation à l'altérité qui nous surprend, et qui nous permet en retour de nous saisir perceptivement en percevant cette « autre », ce son qui apparaît comme distinct de nous-mêmes mais fusionnant aussi avec nous.

Meric, tout comme Kozak, invitent l'auditeur à ignorer le mouvement qui produit le son pour laisser émerger les mouvements qui « donnent naissance au son<sup>414</sup> » : on déconnecte le son de l'instrument qui l'a créé, pour écouter le son lui-même en nous projetant en lui, en nous immergeant, en nous mettant en contact. Ainsi, Meric développe tout un passage sur le « son d'une voiture », en oubliant volontairement qu'il s'agit du son qui provient d'une voiture mais en analysant tout ce qui apparaît en se posant la question « Qu'est-ce qui se meut dans ce que j'écoute ?<sup>415</sup> » Ce qu'il écoute apparaît comme une synthèse complexe de mouvements et de « structures mouvantes à des niveaux différents ». Il relève tout ce qu'on peut observer de notre expérience de la chair : l'absence de limite, une dépendance et un entrelacement des mouvements, un matériau instable lié à l'écoute, une absence de frontière nette entre perception et imagination. Meric considère que ce type d'attention consiste à abandonner le face-à-face avec une œuvre, et de cesser de faire des associations d'idées pour « plonger dans l'écoute et l'interroger<sup>416</sup> ». On développe alors une écoute attentive, active, captivée et captivante.

Explorer le « mouvement de voiture », cette structure sans limites, signifie explorer sa propre imagination, qui interagit avec la perception. Ceci revient à affirmer que « le mouvement de voiture » et la structure mouvante sous-jacente ne sont ni d'ordre purement perceptif, ni d'ordre purement imaginaire : ils ne peuvent pas non plus être qualifiés d'objectifs ou de subjectifs ; l'introspection de l'écoute est le questionnement d'un vécu qui peut être tour à tour l'un ou l'autre, l'un et l'autre<sup>417</sup>.

À la place d'un « son-objet », l'aspect dynamique de l'écoute fait émerger le son comme une structure complexe entre imagination et perception, décrite comme un « jeu imaginaire entre les mouvements écoutés et un spectateur écoutant. »

Le problème du « comment écouter » se trouve mis en évidence dans la musique contemporaine atonale dans laquelle, sans repères, notre capacité de faire des liens entre des fragments est amoindrie car elle nécessite un « savoir-faire » originel, une habitude, qui est aussi un savoir-faire de l'auditeur. Kozak encourage ainsi l'auditeur à une écoute qui semble proche de celle recherchée par Stockhausen dans *Stimmung* (1969) où le compositeur tente de créer un état de « suspension » chez l'auditeur, une écoute « méditative » par l'écriture<sup>418</sup>, qui permet justement de déconnecter le résultat sonore du geste qui l'a produit. Kozak prend

---

<sup>414</sup> Ibid., p.235

<sup>415</sup> Ibid., p.247

<sup>416</sup> Ibid., p.250

<sup>417</sup> Ibid., p.253

<sup>418</sup> STOCKHAUSEN Karlheinz. *Comment passe le temps*. Genève : Editions Contrechamps, 2017. Préface de ALBERA Philippe, p.26



l'exemple de *TemA* pour flûte, voix et violoncelle (1968) d'Helmut Lachenmann qui associe différentes façons de respirer à la flûte. Il encourage l'auditeur, non à imaginer une narration, ou une relation de ce type entre les sons et les gestes, mais à tenter de se « saisir du son » imaginativement, en se détachant de la personne qui respire :

Comme stratégie d'écoute alternative, j'encourage le lecteur à résister à la tentation de créer une histoire pour la pièce, et à se concentrer plutôt sur la façon dont les vestiges de l'agence cèdent la place à la matérialité sonore de la respiration. Détournez votre attention de la question de savoir qui respire et dans quelles circonstances, pour vivre une expérience dans laquelle vous vous imaginez saisir le signal acoustique en pénétrant dans le son lui-même. Notez que cette expérience n'élimine pas complètement la présence des interprètes. Au contraire, leur propre action dans la production des sons est amplifiée, car chaque changement subtil dans les ondes de pression de l'air marque le corps qui le crée<sup>419</sup>.

Cette « déconnexion » des gestes producteurs de sons permet de stimuler une « saisie des sons » propre à l'auditeur et de développer un imaginaire non uniquement lié à l'action et à l'observation de mouvements qui nécessairement paraîtraient « causals » et donc enchaînés les uns comme conséquence des autres. L'auditeur, en « imaginant saisir le signal acoustique », pourrait construire une forme, enacter des liens entre les éléments, et donc une temporalité. L'interprète doit créer son imaginaire sonore, son propre imaginaire de potentiel de mouvements par rapport aux sons perçus qui correspond à l'espace « dynamique » qu'évoque Meric. À travers les expressions de relation à l'altérité ou de « détachement de soi-même » utilisées par les musiciens, il s'agit non pas d'écouter réellement comme si on était à l'extérieur de soi-même – ce qui impliquerait l'absence d'attention aux modulations toniques – mais d'écouter le son comme si on ne le produisait pas et comme si on était plus « libre » de l'écouter, comme si on n'avait « qu'à » percevoir. Il s'agirait donc de se détacher de l'acte qui produit le son pour placer notre attention au niveau de « l'accueil » de la perception, mais pas de façon passive, puisqu'on cherche à se « saisir » du son. Cette attention au sonore renvoie plus largement à notre attention au « monde ». Nous cherchons à capter nos modulations toniques en fonction ce qui nous affecte, c'est-à-dire en fonction de la « pression » du monde/sonore sur nous, et de nos intentions par rapport à lui : nous laisser affecter, nous replier sur nous-mêmes, peser sur lui, nous affirmer, etc.

Pour les interprètes qui produisent le son par leur geste instrumental, se pose alors un problème lié à la gestion de leur attention. Le geste de l'écoute devrait surpasser l'attention au geste producteur de son pour que l'attention se laisse guider par l'écoute et non plus par le geste producteur de son-résultat. Nous allons explorer quelques pistes afin de moduler son attention.

### 3.4.1.3 L'attitude suspensive et l'épochè

Les développements expérimentiels de l'enaction apportent un éclairage pratique, tout en soulevant d'autres problèmes, à cette problématique de recréation de la rencontre de l'être au

---

<sup>419</sup>KOZAK Mariusz. *Op.cit.*, p.59-61. « *As an alternative listening strategy, I encourage the reader to resist the temptation to create a story for the piece, and to focus instead on how remnants of agency give way to the sonic materiality of breath. Shift your attention from who is breathing and under what circumstances, to an experience in which you imagine yourself grasping the acoustical signal by reaching into the sound itself. Note how this experience does not completely vaporize the presence of performers. To the contrary, their own agency in making sounds is amplified, because each subtle change in air pressure waves marks the body that creates it.* »

monde et de la motivation de l'action, en considérant le système environnement-sujet et ce qui en émerge.

Varela, avec Pierre Vermersch et Nathalie Depraz, soulignent l'importance de l'entraînement à « l'ouverture au monde ». Ils ont cherché à synthétiser différentes techniques d'étude de l'expérience et de la structure de l'expérience à la première personne. Ils ont ainsi trouvé les points communs entre la méthode de la réduction phénoménologique ou époque, et la méditation bouddhique de type samatha. Cette méthode m'a paru importante pour donner des pistes à l'exploration sonore dans la pratique musicienne : le « comment » ; comment j'accède aux contenus de ma conscience, comment je fais pour être conscient et en même temps que mon corps soit libre, et comment je fais pour modifier le rythme de la dynamique de mon expérience, de mes impulsions, à leur source ? Il s'agit de capter des perceptions à la limite de l'imperceptible, de savoir se retrouver à la frontière du perçu et de l'imperçu, de la « conscience » et de la « non-conscience » :

Les différents degrés de conscience corporelle reposent sur les paradoxes de la connaissance de soi en première personne, où le sujet devient l'objet et réciproquement. Sentir sa propre chair suppose la distinction entre le corps vécu (constitué d'habitus et de savoir-faire immanents), la chair du corps vécu et la chair du corps corporel (ou l'inscription émotionnelle de l'affect). Le phénomène de naissance à soi suppose une méthodologie qui permette de distinguer et de décrire un tel chiasme des chairs corporelles<sup>420</sup>.

L'époque se passe en trois phases, qui en réalité se tuilent et sont causes et conséquences les unes des autres :

- une phase de suspension qui permet de changer de type d'attention de soi au monde, ou plutôt du monde à soi
- une phase de redirection ou conversion de l'attention qui est le passage d'un regard tourné vers « l'extérieur » à un regard vers « l'intérieur », qui n'est pas concentration sur un objet extérieur mais immersion à l'intérieur de soi, ce qui est rendu possible par la première phase, suspensive.
- une phase de lâcher-prise qui achève de changer la qualité de l'attention, qui n'est plus focalisée mais « panoramique », comme un accueil de l'expérience.

L'époque est au cœur de la dynamique structurelle de l'avènement à la conscience : ce qui forme quelque chose de confus à l'intérieur de moi, d'affectif, d'opaque advient à ma conscience. [...] Autant dire que l'époque forme véritablement le cœur de l'acte, et ce, à un double titre : en tant qu'étape initiale, elle constitue l'amorce de la dynamique de l'ensemble, donne l'impulsion de départ ; en tant que geste courant à travers les autres étapes descriptives de l'avènement à la conscience, elle contribue à maintenir la qualité de présence requise en vue d'une expérience<sup>421</sup>.

On peut dire que les musiciens sont susceptibles d'utiliser l'époque dans toutes ces situations : impulsion de l'état « d'ouverture attentionnelle » pendant le travail ou « placement de l'écoute », geste d'écoute pendant le travail qui permet d'affiner la conscience perceptive du son et impulsion de cet état de présence sur scène.

Revenons plus en détail sur les trois phases de l'époque. La phase de suspension correspond à la méthode d'introspection phénoménologique :

---

<sup>420</sup> ANDRIEU Bernard. *Philosophie du corps*. Paris : Vrin, 2010, p.319

<sup>421</sup> DEPRAZ Nathalie, VARELA Francisco, VERMERSCH Pierre. *On becoming aware : a pragmatics of Experiencing/A l'épreuve de l'expérience. Pour une pratique phénoménologique*. Amsterdam : John Benjamins, PubCo, 2003  
In ANDRIEU Bernard. *Philosophie du corps*. Paris : Vrin, 2010, p 323

Husserl avait remarqué que, pour étudier la subjectivité en propre, il fallait nous déprendre de notre façon habituelle de concevoir le monde et l'expérience que nous en avons. Il nous fallait étudier l'acte lui-même, qu'il soit acte de conscience ou acte perceptif, pour et en lui-même, et non pas ses résultats effectifs, les perceptions<sup>422</sup>.

Ainsi il ne s'agit pas d'une attitude naturelle, mais d'un « geste » qui permet de réaliser les trois phases de l'épochè et qu'il faut tout le temps maintenir : « Il convient de garder la disposition suspensive lors même que l'attention se voit convertie ou que l'attitude d'accueil se déploie. » Il s'agit d'un acte circulaire dont il est difficile de séparer les phases :

Les deux phases ultérieures sont complémentaires et supposent, on l'a dit, la phase initiale ainsi que son maintien actif. Elles correspondent à deux changements fondamentaux dans l'orientation de l'activité cognitive : la première ressortit à un changement de direction de l'attention, laquelle se déprend du spectacle du monde pour faire retour sur le monde intérieur. En d'autres termes, à la perception se substitue de façon majoritaire un acte apercéptif.

En continuant de suspendre l'activité cognitive habituelle tournée vers l'extérieur, il s'agit de « recentrer » vers l'intérieur, puis dans la dernière phase de « passer d'un mouvement, encore volontaire, de retournement de l'attention de l'extérieur vers l'intérieur, à un mouvement de simple accueil et d'écoute [...] on passe d'un « aller chercher » à un « laisser venir », un « laisser se révéler<sup>423</sup>. »

C'est là que se trouve la difficulté d'accepter un « temps vide » où l'on n'a pas de prise sur les données, et où on attend. C'est pendant cette phase que l'attention change de qualité et devient panoramique : tout notre corps semble disponible, conscient de ces perceptions et de la façon dont elles émergent ; c'est pourquoi il ne s'agit pas d'une focalisation sur l'intérieur, d'une concentration sur soi-même, mais bien d'une attitude attentive qui laisse émerger la perception du monde en soi. Dans le cas de quelqu'un qui joue, celui-ci va laisser émerger la perception du son en lui-même, il s'agit d'une immersion dans le son, où l'on capte progressivement des perceptions et des changements apercéptifs de l'ordre de fractions de secondes, c'est-à-dire une immersion à la fois dans un espace intérieur et extérieur. On peut alors capter l'organisation, la perception de la structure dynamique de l'expérience : on cherche à percevoir la rencontre du corps et du monde, l'émergence de cette perception, sa structure, avant même que le mouvement exprime... Denis Pascal évoque aussi ce travail de conscience corporelle à faire dans la mise en « suspension » du monde : allongé, laisser émerger en s'imaginant jouer, toutes les perceptions les plus profondes, ou bien en se déplaçant, hors du piano. Progressivement, le geste d'écoute construit directement le mouvement du corps par l'immersion dans le contact avec une « autre façon d'être-en-lien<sup>424</sup>. »

#### **3.4.1.4 Deux attitudes perceptives : concentration ou attention ?**

La distinction que fait Nathalie Depraz entre concentration et attention est particulièrement éloquente pour mieux comprendre le type d'attention que nous cherchons avec l'épochè qu'elle permet d'approfondir en rejoignant la distinction entre attitude « focale » et attitude « périphérique ». Elle montre que le type de représentation de « l'attention » comme

---

<sup>422</sup> LEO Maria. *La présence totale au mouvement*. Paris : Point d'appui, 2005, p.189

<sup>423</sup> ANDRIEU Bernard. *Philosophie du corps*. Paris : Vrin, 2010, p.323

<sup>424</sup> PASCAL Denis. Entretien, cf. annexe I

concentration que l'on trouve couramment dans l'enseignement souvent empêche de trouver cette « présence » :

Spontanément, lorsque l'on demande à un enfant de faire attention ou d'être attentif, que ce soit dans le cadre d'une activité physique ou d'un processus d'apprentissage intellectuel, on fait appel chez lui à sa capacité à se centrer voire à se recentrer sur lui-même, c'est-à-dire à focaliser son esprit. On lui demande donc indirectement d'éviter toute ouverture sur le contexte, l'environnement et les autres, ce qui serait synonyme de distraction, de façon à privilégier une direction univoque de l'esprit centré sur soi. Or, [...] la double attention, suppose une réduction redoublée de notre attitude naturelle telle qu'elle est inhérente à l'attention : 1) spontanément, nous sommes ouverts sur le monde et les autres sur un mode non-dirigé: comme Descartes le notait déjà dans les *Méditations*, la paresse est notre tendance la plus évidente, et l'attention représente de ce point de vue un effort contre-nature de notre volonté: on peut voir dans cet effort une première réduction de la naturalité en nous; cependant, 2), l'apprentissage d'une spontanéité seconde, qui redéploie l'ouverture à l'autre que soi, correspond à une seconde réduction, plus difficile, de la concentration, cet état contre-nature intériorisé en nous depuis la prime enfance par notre système éducatif. S'affranchir de l'état attentionnel concentré, c'est parvenir à regagner le naturel en l'élevant à la conscience de la spontanéité, ce qui ressemble structurellement à une forme de libération de la nature en nous par re-naturalisation de l'expérience attentionnelle. A ce titre, le cas ici privilégié de la double attention (comme peut-être l'inattention ou attention plurielle) a un statut méthodologique : il correspond à ce souci de mettre en question le paradigme de l'attention comme concentration contre-nature, pour libérer l'espace d'une attention renaturalisée c'est-à-dire acclimatée à l'épreuve de ses limitations habituelles<sup>425</sup>.

En expliquant que cet état est le fruit d'un apprentissage, elle met en évidence le rôle de l'environnement et de l'Autre dans l'attention « panoramique » qui est examinée ici et que nous recherchons dans notre travail ; cette distinction entre attention panoramique et concentration est capitale pour saisir la notion de conscience perceptive. Il ne s'agit pas de « se couper du monde » comme très souvent on nous le recommande pour nous concentrer, dans notre apprentissage. Il ne s'agit pas d'une focalisation sur quelque chose d'extérieur, puisque nous n'évoluons que dans notre mouvement par rapport au monde et notre adaptation aux événements de l'environnement, qui modifient nos structures sensori-motrices – c'est-à-dire nos structures qui ne se forment, ne se déclenchent et ne s'expriment que dans notre rapport au monde. Pourtant il ne s'agit pas de notre état quotidien d'inattention – cette inattention est attention à la rencontre entre nous et le monde, c'est-à-dire à l'émergence de notre perception des événements, qui nous permet de les « co-enacter ». Ainsi lorsqu'on joue, on peut être « concentrés », mais dans la mesure où il s'agit d'une focalisation. On peut se poser la question : sur quoi d'autre peut bien porter notre attention que sur ce qu'on voit, ou sur ce qu'on sent sur une seule partie du corps ? La focalisation implique le sentiment d'un « soi », d'un « ego » sur un « objet », elle oblige à percevoir avec un nombre limité de sens, donc empêche la conscience de la multiplicité sensorielle de la perception : « La perception serait en réalité une source de division plutôt que d'unification de l'expérience corporelle, car le sens corporel reflète l'intégration que le corps lui-même fait de la situation<sup>426</sup>. Cette division de l'état d'attention est très intéressante pour nous qui nous intéressons aux différentes temporalités, ou échelles de temps que l'on peut vivre, enacter simultanément, en tant que musicien.

On parvient à être attentif de façon « panoramique » lorsque nous ne nous servons pas d'une seule partie de notre corps que nous « tendons vers l'extérieur » pour accomplir une action, mais quand l'ensemble des sensations que provoque par exemple l'écoute d'un bruit,

---

<sup>425</sup> DEPRAZ Nathalie. *La double attention*. « Essays in Celebration of the Founding of the Organization of Phenomenological Organizations. Ed. CHEUNG, 2003. Chan-Fai, Ivan Chvatik, Ion Copoeru, Lester Embree, Julia Iribarne

<sup>426</sup> Ibid.

d'un son est perçu, ressenti. Pour cela, nous remettons en question la façon dont nous nous lions au monde habituellement. De cela émerge la suspension : ainsi si nous jouons une note, au lieu de penser à ce qui vient après, de regarder à quoi ressemble la partition, d'essayer de montrer qu'on a « des intentions », etc., nous cherchons à être attentifs à tout ce que peut déclencher chez nous la perception de ce son, en termes de mouvements de toutes sortes qui correspondent à la « prise » : par exemple, perceptions proprioceptives, tracés générant l'espace, matières, connexions à travers le corps etc. que nous allons continuer à développer.

### 3.4.2 L'attitude perceptive périphérique

Pour apprivoiser la fonction tonique et construire la « résonance » à développer pour faire émerger la modulation du tonus, il est essentiel d'étudier un croisement qui existe entre chacun de nos sens et qui nous permet en quelque sorte de passer d'une attitude « fondue dans l'environnement » à une attitude « dirigée vers lui ».

Les psychomotriciens et chercheurs en mouvement mettent tous en évidence l'importance de l'attitude perceptive périphérique dans la modulation du tonus. En effet, en plus du croisement entre passif et actif à l'intérieur de chaque sens (être touché et toucher), un autre croisement fonctionne également à l'intérieur de chacun de nos sens : le focal et le périphérique. A l'intérieur de la vision, il y a d'un côté, la vision centrale qui est celle de la précision directionnelle répondant à la question « quoi ? », de l'autre la vision périphérique qui est celle qui englobe l'espace environnant répond à la question « où<sup>427</sup> ».

Chaque organe des sens effectue un traitement partagé de sensations, une partie (plus récente dans notre évolution) permet de discriminer et d'analyser consciemment un *stimulus*. L'autre partie est plus archaïque et constitue un « fonds sensoriel d'activation qui alimente le niveau d'activité de la réticulée » si importante dans la modulation du tonus<sup>428</sup>, ce qui module immédiatement le tonus du corps. Il y a donc ce que nous voyons (périphérique) et ce que nous regardons (central) ; ce que nous entendons (flux auditif) et ce que nous écoutons (audition focalisée discriminante) ; dichotomie qui se retrouve pour le tact, pour l'olfaction et pour le goût. Godard explique que c'est cette attitude qui nous permet de nous percevoir dans le contexte, finalement d'être « touchés ».

Certains exercices et certaines images se rapportent à l'activation de cette attitude, notamment ceux qui nous poussent à changer nos habitudes. Dans le cours de danse, la perception d'un espace spécifique, par exemple l'arrière ou l'avant de la cage thoracique, en portant son attention sur la zone du dos entre les omoplates ou bien en « regardant avec le sternum<sup>429</sup> », ce qui « entraîne une réorganisation subtile de l'organisation verticale<sup>430</sup>. » Les images de « respirer avec » ou « regarder avec » permettent d'inclure une attention à l'espace autour, un échange entre les zones auxquelles nous sommes moins présents et de développer l'attitude périphérique si importante pour modeler la tonicité. Christine Roquet<sup>431</sup> fait référence à Hubert Godard qui demandait parfois d'inverser le pied de départ d'une danse pour troubler

---

<sup>427</sup> ROQUET Christine. *Op.cit.*, p.89

<sup>428</sup> LESAGE Benoît. *Un corps à construire*. Toulouse : éditions Erès, 2021, p.124-126

<sup>429</sup> ROQUET Christine. *Op.cit.*, p. 69

<sup>430</sup> Ibid.

<sup>431</sup> Ibid. p.246

les habitudes et favoriser l'attitude périphérique, « fondue dans l'environnement » : lorsqu'on ne peut plus compter sur la forme motrice des gestes pour que le mouvement s'effectue, on est amenés à se demander « comment faire » plutôt que « quoi » faire. Roquet parle du « voir sans regarder » qui favorisé par cette façon de commencer inhabituellement par le côté gauche, dans son exemple, au lieu du côté droit. Ceci est exploité dans le travail instrumental pour remettre en question les habitudes, notamment par Emmanuel Olivier<sup>432</sup> qui propose par exemple de changer de main, ou de simplifier, d'explorer d'autres possibilités pour interroger le « comment » : dans notre cas, par exemple lorsque nous changeons de main pour jouer la même chose, nous sommes alors obligés d'être guidés par notre perception du son, par notre écoute de nous-mêmes et donc par le « comment faire » pour continuer à agir, et notre geste s'inscrit entre cette anticipation et cette perception.

### 3.4.2.1 Les flux sensoriels et l'imaginaire du courant d'air pour être ému

La modulation du tonus passe par le réglage de fuseaux neuromusculaires au sein des muscles qui règlent la tension et la longueur des muscles. Lesage explique que les flux sensoriels<sup>433</sup> (chaleur d'une main, courant d'air) ont une importance essentielle car les flux influencent le réglage des fuseaux neuromusculaires qui règlent la tension et la longueur des muscles. Parmi ces flux, il y a aussi les flux gravitaires et les flux vestibulaires qui viennent de l'oreille interne, organe de l'équilibre, et donc nous informe d'une situation dans l'espace. Les flux sensoriels permettraient d'accroître l'acuité proprioceptive intimement liée à la tonicité.

La fonction proprioceptive étudiée par Bullinger se construirait dans une intégration des flux perçus du dehors et de ceux du dedans qui se coordonnent, entre les flux sensoriels et les perceptions musculaires, articulaires et autres qui relèvent de l'interne<sup>434</sup>.

Correspondant à la recherche de cette « attitude périphérique » réactive au monde, l'imaginaire de flux sensoriel est très développé par les pianistes et compositeurs interrogés. Dans la situation de *Speech of clouds* où il s'agit de moduler son action dans un temps très court, faire émerger « l'attitude périphérique » semble particulièrement important, comme au début de *Tangata Manu*, comme l'explique Florent Boffard. L'imaginaire des flux sensoriels fait partie des imaginaires pianistiques les plus communs : la résonance de la pédale est évoquée comme l'eau qui coule, le son sans pédale est lié à la sécheresse ou au courant d'air<sup>435</sup>. On se rapporte alors une attention à la relation à la résonance et aux différences entre silence et son, encourageant une attitude périphérique « fondu dans le monde » et une mémoire de l'éprouvé.

### 3.4.2.2 Au-delà de la suspension : vers une attention ouverte au monde

Si je reviens à *Speech of clouds*, le processus d'intégration de l'imaginaire m'a amenée à tenter de m'identifier à cette image comme si j'étais un carillon d'air, d'abord au niveau de la

---

<sup>432</sup> OLIVIER Emmanuel, professeur assistant de la classe d'accompagnement vocal au CNSMD de Paris

<sup>433</sup> LESAGE Benoît. *Un corps à construire*. Toulouse : éditions Erès, 2021, p.126

<sup>434</sup> Sous la direction de l'ABSM-André Bullinger. *La fonction proprioceptive. De la construction d'un ancrage corporel au sentiment d'exister*. Editions Erès, 2022, p.15

<sup>435</sup> Ces expressions communes de substances matérielles pour définir différentes façons de résonner chez les musiciens sont développées comme des « allures émo-toniques » par SPAMPINATO Francesco. *Op.cit.*, p. 139-150

« forme motrice », de la succession des actions : j’imaginai que j’étais touchée par un courant d’air et que j’étais le carillon d’air, et donc que je remuais mes doigts au hasard, en essayant d’ouvrir mon attention à un environnement qui « me jouerait ». En associant chaque son à quelque chose qui serait bougé, non par moi-même mais par le vent, j’ai tenté de me laisser mouvoir par ce que j’entendais, par mon éprouvé immédiat, comme suspendue à un fil, car je devais me tenir prête, disponible, au moindre coup de vent, comme le carillon d’air. Ici, il s’agirait alors d’être mû par le vent. Je cherchais à développer la capacité à créer une relation en moi-même en me faisant croire que ce n’est pas moi-même, comme si j’étais divisée, en tentant de créer une relation à l’altérité, à quelqu’un d’autre qui me pousserait à jouer à la place de moi-même. Puis, dans mon appropriation de l’image de *Speech of clouds*, l’attitude suspensive qu’à soutenu l’exploration de l’imaginaire du flux de l’air, m’a permis de réaliser ma tendance à jouer toujours les mêmes notes, avec toujours les mêmes trous ou presque, ce qui ne donnait pas du tout l’impression de l’aléatoire et ne me permettait pas ainsi de construire ma dynamique imaginaire. En particulier, les notes *la* et *do* ressortaient plus facilement que les autres, ainsi que mes pouces et mes cinquièmes doigts qui avaient tendance à s’appuyer davantage que les autres par facilité, ce qui permettait de se reposer sur la périodicité rythmique mais ne permettait pas une réorganisation tonique de mes appuis afin de me rééquilibrer. L’attitude suspensive n’a été qu’une étape : si j’étais davantage perceptive et davantage déconnectée de la « forme motrice », je ne pouvais pourtant pas me projeter dans l’imaginaire relationnel proposé. Je ne savais pas ce qui motivait mon geste qui « me dirigerait vers quelque chose qui manque » et, cela va ensemble, je ne savais pas comment et en fonction de quoi moduler les différences entre mes gestes. Il me manquait un « souffle » motivant mon jeu, une projection sur un temps plus long et un espace « ouvert » par l’imaginaire.

Comme le développe Renaud Meric<sup>436</sup>, l’espace semble nié dans ce processus de suspension découlant de l’enaction qui tend à l’introspection et tombe dans un travers que nous tentons de dénoncer. Or, si l’on reprend les deux propositions fondamentales de l’enaction : « la perception est une action incarnée » et « l’action est guidée vers ce qui dépasse le système », la suspension nous permet en effet de nous déconnecter du geste producteur de son et de faire émerger le « geste de l’écoute », mais ne permet pas de développer une intention vers « ce qui dépasserait le système ». Au terme de cette exploration, « l’espace » était tout de même perçu différemment : j’étais davantage présente aux silences entre les notes qu’auparavant, et donc au moment où le flux du courant d’air touchait le carillon pour le faire sonner ou pas ; les silences commençaient à m’apparaître comme des « espaces entre » qui semblaient « prendre » tout l’espace autour de moi et à l’intérieur de moi, mais sans encore me guider. Cependant, pour nourrir un désir de guider l’action, d’altérer la relation, il faut développer une intention de modifier, de se retourner sur le monde, pour chercher une façon de percevoir, donc de se saisir du son perçu afin d’amener la qualité de la relation plus loin.

Ainsi, au début d’*Au cœur de l’oblique*, c’est lorsque, m’inspirant de l’imaginaire de l’œuvre et de la fonction « oblique », je suis parvenue à ouvrir mon attention au monde, non seulement en me déconnectant du geste, mais aussi à sentir que j’adaptais mes « prises » imaginaires par rapport à des orientations variées dans l’espace et non seulement par rapport à la segmentation d’un geste instrumental, que j’ai commencé à sentir différents rapports à la

---

<sup>436</sup> MERIC Renaud. *Op.cit.*, p.389

retenue de l'action correspondant à différentes « prises » qui ne pouvaient émerger que d'un imaginaire de différentes relations à l'espace, puisque le geste instrumental (un cluster) était inchangé.

L'imaginaire évoqué par Florent Boffard apporte des pistes pour construire « les sources cachées d'énergie » issues des accords de la pièce jumelle *Moai*, qui impulsent chaque groupe de triples au début de *Tangata Manu*. (cf. fig.14-15) Il développe un imaginaire du courant d'air qui me semble révéler la façon dont il modèle son prémouvement, en se mettant en relation avec « autre chose » de façon multisensorielle qui le module et qui le surprend, permettant de créer ces micro-surprises vivantes, modulations toniques que l'on recherche :

Il y a une espèce de façon d'apprécier la résonance qui je pense est propre à chacun, et chacun vit ça de façon totalement différente selon l'instrument et selon l'acoustique. Je pense qu'il y a un rapport dans la façon dont la dynamique de la résonance disparaît et meurt. Quand on lance cette guirlande, on essaie un petit peu de l'entretenir, un peu comme un courant d'air ; une fois qu'il s'éteindrait un peu, on le remet en action...on le pousse un peu. Il faut sentir que la résonance a besoin d'être réactivée. [...] [Il faut] refaire vivre un petit peu cet espèce de vent. Quelque chose risque de s'épuiser, il y a un moment où la résonance va tomber trop bas, il faut repartir. Et puis, il faut cultiver un peu l'aléatoire... Pas l'aléatoire mais l'imprévisible, il y a une espèce d'inconnu, d'imprévisible, qui doit être entretenu. La chose doit repartir à un moment parce qu'elle va reprendre vie et elle va être un petit peu surprenante à cause de ça.

L'imaginaire du flux qui évolue et des variations de son débit semble permettre à Florent Boffard de faire vivre une surprise, une émotion imprévisible. L'environnement (le flux) se meut « tout seul » et le geste émerge de la relation entre mon imaginaire et ce que j'entends : « j'entends et je l'empêche de perdre vie. » Au début de *Tangata Manu* notamment, le courant d'air existe distinct de lui-même » et Florent Boffard se met en relation avec lui pour l'empêcher de ne plus exister : l'habituel schéma linéaire action-résultat, action-perception est inversé grâce à l'imaginaire. Le son de la résonance et donc l'évolution du sonore comme quelque chose « d'autre » génère une spatialisation multisensorielle en termes de « flux », et il s'agit d'agir pour qu'il ne meure pas : il fait évoluer sa « prise » afin de sentir différentes relations à ce flux, relations qu'il compare les unes aux autres pour rester disponible au moment où il devra agir, ce qui permet d'impulser son geste instrumental comme une nécessité. En ignorant l'action à faire et le temps quantitatif entre les actions, il se connecte au tout-juste perçu en fonction de sa « prise » : il peut le raviver. Au lieu « d'appuis volontaires », on peut imaginer aussi les « sources cachées d'énergie » comme l'ouverture de l'attention à un « champ harmonique » issu de ces accords, qui existerait préalablement, que l'on attendrait perceptivement et qui nous surprendrait. Il me semble que l'on commence à s'ouvrir à la part de « sensible » de la fonction tonique.

Dans la même perspective, pour évoquer la finesse des relevés de pédale, Florent Boffard explique l'aspect sensoriel du levé de pédale comme une modification de l'espace perçu autour de la note comme une « aspiration de son écho » :

C'est le rôle du pied sur la pédale ; j'ai l'impression qu'on fait une action pour laisser tomber la résonance... J'ai l'impression que le pied va restreindre la résonance, la résonance étant alors quelque chose d'un peu liquide ; de spatial plutôt que liquide, en fait ! Et le pied retire autour de la note... C'est une aspiration de la résonance, de l'acoustique, de l'écho de la résonance. [...] Cette réduction de la



résonance, c'est un peu retirer un volume autour de la note elle-même, c'est un rétrécissement de la résonance<sup>437</sup>.

Le rôle de l'espace apparaît alors important à creuser dans la mesure où l'on évoque l'espace imaginaire du « geste de l'écoute ».

## 3.5 Construire le temps en virtualisant l'espace de ses « prises »

### 3.5.1 Imaginaires de musiciens : création d'espace

Mis à part dans l'expérience de « l'être joué », dans la pratique musicale, les imaginaires relatifs à l'espace sont très fréquents, non seulement dans les musiques électroacoustiques, mais aussi dans les musiques qui mettent davantage en évidence la façon dont on perçoit le son, l'investissement spatial de l'auditeur, la « profondeur » des plans sonores – particulièrement sensible chez Debussy<sup>438</sup>. Dans le cadre de l'enseignement, du travail avec le compositeur, ou de la discussion chambriste, on observe souvent des expressions qui ouvrent à un imaginaire de l'espace destiné au travail de l'expérience de l'interprète, possiblement par rapport à une œuvre, mais aussi pour modifier sa perception de l'espace d'une manière générale. « Ça ouvre un espace<sup>439</sup> », ça « crée un espace pour le geste<sup>440</sup> », mais aussi « écouter l'espace entre les notes<sup>441</sup> », d'une manière générale sentir un espace autour de soi et le piano exprimés de façon plus ou moins personnelle « sentir la longueur des bras<sup>442</sup> », imaginer qu'on est un « pélican<sup>443</sup> » pour garantir un espace de liberté entre soi et le piano, imaginer qu'on est une méduse revient deux fois dans les imaginaires que j'ai répertoriés : pour que le bras soit bien détendu et que l'élève joue avec le bout des doigts actifs<sup>444</sup> et pour trouver un geste pour faire un accord fort et « coloré », en minimisant le geste visible, mais en l'anticipant et en l'agrippant<sup>445</sup> ; imaginer un « bol de son » avec ses bras<sup>446</sup> et à l'intérieur de soi à travers des « creux qui résonnent<sup>447</sup> », mais aussi de « connections entre différentes parties du corps<sup>448</sup> ». Ils me semblent associés aux imaginaires de mouvement entre les notes, de spatialisation du temps « visualiser la courbe de la résonance<sup>449</sup> » et d'activité perceptive : « réécouter après la note<sup>450</sup> », « écouter après le toucher<sup>451</sup> ». Pour tenter d'englober des grandes formes musicales on imagine un « long geste du bras<sup>452</sup> », qui est un imaginaire qu'on entend beaucoup : « chercher un grand geste ».

---

<sup>437</sup> BOFFARD Florent. Entretien, cf. annexe I

<sup>438</sup> JOUBERT Muriel. *La musique de Debussy et l'espace des profondeurs*. Editions Universitaires de Dijon, 2018

<sup>439</sup> PARRA Hèctor. Notes de séance de travail, cf. annexe II

<sup>440</sup> LE BOZEC Anne, cours.

<sup>441</sup> SHERESHEVSKAYA Rena

<sup>442</sup> HÖLL Hartmut. Masterclasse CNSMDP, 2019

<sup>443</sup> BLANC Julien, cf. annexe I

<sup>444</sup> ROQUE ALSINA Natasha, cf. annexe I

<sup>445</sup> PARRA Hèctor, séance de travail 2018, cf. annexe II

<sup>446</sup> MANOFF Susan. Entretien, cf. annexe I

<sup>447</sup> LE BOZEC Anne, cf. annexe I

<sup>448</sup> PASCAL Denis, cf. annexe I

<sup>449</sup> PASCAL Denis, cf. annexe I

<sup>450</sup> DURAND Gabriel. Cf. ZHELEZNYAKOV Matvey. *Construire l'interprétation pianistique à l'aide de la métaphore*. Mémoire de master de pédagogie/ Formation au Certificat d'Aptitude à l'enseignement, CNSMD de Paris, 2021. Annexe. « Afin de garantir la confidentialité, les noms et les prénoms des professeurs interviewés ont été modifiés dans ce mémoire. »

<sup>451</sup> SHERESHEVSKAYA Rena

<sup>452</sup> ROQUE ALSINA Natasha, cf. annexe I

Ces imaginaires de l'espace ne sont pas des espaces objectifs mais des espaces traversés, investis de façon différente. Ils sont souvent liés à des imaginaires de flux : « imaginer qu'on entretient un courant d'air<sup>453</sup> », imaginer que « le son du piano imprègne le bras, comme l'eau le sucre<sup>454</sup> » ou encore que « le bras est une éponge qui absorbe le fluide venant du piano<sup>455</sup> », « envoyer de l'air dans le dos<sup>456</sup> », mais aussi à des imaginaires de textures sonores : « chantilly », « nuage<sup>457</sup> » associé à la légèreté.

Le son est aussi décrit en termes de « couleur, épaisseur du trait (calligraphie), mat, éclatant, granulosité, élasticité<sup>458</sup> », qui reflète une façon de le modeler et non un objet sonore défini. La qualité du geste peut être travaillée et éprouvée différemment en imaginant que le clavier a une texture différente : comme si l'on touchait de la « pâte à modeler<sup>459</sup> » pour qu'il soit plus souple, de la « crème brûlée<sup>460</sup> », comme si on « écrasait une groseille<sup>461</sup> », en cherchant à « sculpter le son (plans sonores) : à la manière d'un sculpteur avec un bloc informe de matière et son burin, malaxer, forger, chanter<sup>462</sup> » pour chercher une certaine résistance, retenue du geste : « L'élève doit imaginer laisser une empreinte sur le clavier comme s'il s'enfonçait légèrement dans une touche « molle » mais avec une résistance importante<sup>463</sup>. »

Par ailleurs, afin de faire émerger la perception de la « forme musicale », de nombreux enseignants proposent de tracer dans l'espace la résonance entre deux notes<sup>464</sup>, de l'imaginer, de galber, de colorer, etc., Ils font référence à un espace visuel pour faire construire un espace kinesthésique tridimensionnel. Quand Marco Stroppa propose de générer le temps du changement de boîte dans la partie semi-improvisée en « zoomant » sur une « chose fourmillante », le compositeur Mikel Urquiza lui aussi utilise cette métaphore de la vague dont on se rapproche puis dont on s'éloigne pour expliquer le jeu de pédale dans son Atelier d'Esher à 4 mains<sup>465</sup>. L'imaginaire du zoom est aussi utilisé par Gabriel Durand (professeur de piano au CRR de XXXXXXX depuis 2007, titulaire du CA de piano<sup>466</sup>) dans son enseignement avec « des types de zoom ou de zoom-out sur tel ou tel objet », des « mouvements de caméra, le fait d'être près, d'être loin, de se rapprocher ». Il explique que les métaphores spatiales et le fait de faire dessiner l'étudiant permettent de « dépasser le point et la touche » et donc changer son rapport au temps et à l'espace. Ainsi, il utilise des métaphores sculpturales :

c'est-à-dire par exemple le fait de galber une ligne, de dessiner, mais vraiment dessiner physiquement, ce qui rejoint la partition et le fait d'avoir des points qu'on relie : cela permet d'avoir un effet sur le son et sur l'écoute, et puis de dépasser, et la touche, et le point. Souvent, je fais dessiner, je fais tracer la ligne

---

<sup>453</sup> BOFFARD Florent. Entretien, cf. annexe I

<sup>454</sup> LEHMAN Damien, cf. annexe I

<sup>455</sup> ZHELEZNYAKOV Matvey, cf. annexe I

<sup>456</sup> PASCAL Denis, cf. annexe I

<sup>457</sup> BLANC Julien, cf. annexe I

<sup>458</sup> Ibid.

<sup>459</sup> Ibid.

<sup>460</sup> DURAND Gabriel. cf ZHELEZNYAKOV Matvey. *Construire l'interprétation pianistique à l'aide de la métaphore*. Mémoire de master de pédagogie/ Formation au Certificat d'Aptitude à l'enseignement, CNSMD de Paris, 2021. Annexe. « Afin de garantir la confidentialité, les noms et les prénoms des professeurs interviewés ont été modifiés dans ce mémoire. ».

<sup>461</sup> DURAND Gabriel. Ibid.

<sup>462</sup> BLANC Julien, *Op.cit.*

<sup>463</sup> Ibid.

<sup>464</sup> PASCAL Denis, Entretien, *Op.cit.* ; DURAND Gabriel, *Op.cit.*

<sup>465</sup> URQUIZA Mikel, Séance de travail, Orléans, 2019

<sup>466</sup> DURAND Gabriel. *Op.cit.*

musicale dans l'air, pour qu'ils aient la sensation des hauteurs, des intervalles, etc. comme une ligne vocale. Parmi toutes ces métaphores de l'espace il y a aussi le proche et le lointain.

Au niveau de la macrostructure, Susan Manoff propose d'imaginer qu'elle circule entre différentes « faces » d'une pyramide, quand Gabriel Durand se réfère aussi à cette spatialisation, évoquant « l'exercice romain de la mémoire<sup>467</sup> ». Florent Boffard lui aussi évoque la « circulation à travers différents espaces » dans la partie semi-improvisée qui permettrait de « suspendre le temps ». À toutes les échelles temporelles, une relation avec « quelque chose d'autre » semble nous servir de support pour moduler l'espace, qui semble chercher à construire un jeu de stabilité attentionnelle permettant de sentir des différences entre chaque élément, entre chaque « face » de la forme en incitant à la percevoir en fonction d'un changement de rapport, de distance, entre nous et elle, et non en l'imaginant « en soi ».

Florent Boffard utilise le même type de processus de prise de contact avec « quelque chose » dans le cas des notes répétées du « passage Berio » de *Tangata Manu*, avec une « nature de tremolo » qui doit rester stable malgré le *crescendo*. La « nature du trémolo », de l'objet, correspond à la vitesse de la répétition, qui restant identique, permettrait de le reconnaître. En fonction de la stabilité du « temps entre » chaque répétition, on modulerait son action pour pouvoir continuer à le percevoir à l'identique, dans le *ppp* comme dans le *fff* :

Le trémolo doit être toujours serré avec la même vitesse. La dynamique qui augmente, c'est un objet qui doit être homogène. Voilà, c'est peut-être ça : le problème est de garder, entre la nuance la plus faible et la nuance la plus forte le même objet, qu'on n'ait pas l'impression que ce soit le type de jeu qui augmente ; il faut que, à 0, [en termes d'intensité], le trémolo soit déjà le même trémolo que quand il est à forte. [...] On est obligés d'adapter en effet, car il faut avoir un trémolo très serré *ppp* et il est plus compliqué de l'avoir très *p* quand il est très serré. C'est beaucoup plus facile de le serrer quand on va jouer *ff*, or il ne faudrait pas, il faut garder exactement la même nature de trémolo à *fff*, en étant aussi serré, il va être beaucoup plus immédiatement disponible, et il ne faut pas lui donner l'impression qu'il est<sup>468</sup>.

Sentir la permanence de « quelque chose » a ici comme objectif de pouvoir faire un *crescendo* homogène, donc de réaliser une subtile différence à chaque note jouée. La rapidité avec laquelle il faut décider de son action ne permet pas de réaliser une décision « consciente » dans le sens habituel de « conscient de quelque chose », en se rapportant à un objet extérieur. En répétant ce *do dièse*, on module son geste en se modulant soi-même pour continuer à le percevoir dans le temps, en s'en éloignant. Ce qui me permet de sentir le *do dièse* comme « objet » permanent malgré les différences, c'est l'intervalle entre ses occurrences qui doit rester identique. L'attention n'est donc pas placée au niveau d'un « objet » à représenter : au contraire, au lieu de penser « objet identique », « note égale », on se réadapte de façon différente en permanence pour trouver la continuité entre les notes du trémolo. En parlant « d'objet », on n'évoque donc pas un « objet de notre conscience », dont nous serions détachés, mais un objet qui se formerait par notre expérience, nous délimitant nous-même aussi avec lui par notre geste. Cet imaginaire de l'espace me permet de varier ma façon de me rapporter à l'objet et non la nature de l'objet, en le révélant à travers toutes ses « faces » qui sont autant de façons différentes de moduler son geste : il permet une stratégie attentionnelle que l'on va chercher à examiner.

À travers ces témoignages, le fait que la nature de l'objet ne soit pas ce qui compte, mais plutôt la distance qui nous rapporte à lui semble inciter à « l'attitude périphérique » que nous

---

<sup>467</sup> Ibid.

<sup>468</sup> BOFFARD Florent. *Op.cit.*

avons évoquée, puisque cet imaginaire nous pose la question « où ? ». Il permettrait alors de créer des modulations toniques en changeant notre « prise ».

La perception de la « forme » musicale, de l'élément semble possible dans l'instant du jeu par ce changement imaginaire de distance avec le flux sonore : au moment de chaque articulation, au lieu d'articuler avec notre geste instrumental précédent, ces imaginaires nous poussent à ressentir une relation différente au sonore de la précédente, et différente de la suivante – zoome, dézoome – différence de relation qui serait une décision prise à la fois en amont, dans le travail, mais aussi en fonction de ce qu'on entend dans l'instant du jeu. Lorsque Gabriel Durand fait dessiner physiquement les lignes mélodiques dans l'espace, c'est également à cette expérience qu'il se réfère : même si cela pourrait résonner avec « l'objet-partition » et à son espace segmenté, pourtant l'expérience physique de ce tracé, de cette « ligne galbée » peut déconnecter l'expérience de l'élève de « l'objet » et lui faire appréhender l'œuvre en fonction d'une dynamique de « rapprochements » / « éloignements ». Cela peut le mettre en relation avec l'espace du jeu et amorcer une façon d'habiter l'espace qui n'est plus celui d'une ligne sur le papier, mais celui tridimensionnel dans lequel se déploie le mouvement ainsi que toute la mobilisation des chaînes musculaires et articulaires qui le précède.

Nous allons explorer la façon dont nous construisons notre expérience de la spatialité et de la temporalité phénoménologiquement et au cours de notre développement, afin de mieux comprendre comment l'expérience de ces formes imaginées peut nous faire éprouver le moment de la « rencontre » et de la « prise » avec le monde, puis d'en extraire des techniques attentionnelles.

### **3.5.2 L'inachèvement oblige à une perception dynamique : la perception d'un objet tridimensionnel dans le flux temporel**

Si la forme musicale s'éprouve dans le temps et si l'anticiper comme un « objet » figé ne permet pas de la ressentir comme une unité perceptive, cependant en tant qu'interprètes, nous la connaissons à l'avance : nous devons recréer le vivant de sa perception. Dans le cas de l'extrait de *Speech of clouds*, nous ne la connaissons pas à l'avance mais l'avons déjà explorée dans le travail : nous pouvons embrasser, habiter l'espace à investir avant de jouer. Pour cela, analyser la façon dont on perçoit un objet tridimensionnel dans l'espace peut nous aider à appréhender le vivant du processus et à le reconstruire, parallèle que tisse Kozak<sup>469</sup>. En effet, dans un cas comme dans l'autre, on ne peut pas tout percevoir en même temps : la perception de la « face » perçue est toujours inaboutie par rapport à notre intention de comprendre la forme en entier. Ce décalage créé un manque qui nous dirige perceptivement, comparable au processus décrit dans le chapitre sur l'enaction. Elle induit une dynamique temporelle et un investissement imaginaire de l'espace que je trouve très proche de l'expérience du musicien qui perçoit la « forme musicale » et qui me semble donner des éléments-clés comprendre la façon dont on peut apprendre le « geste de l'écoute ».

---

<sup>469</sup> KOZAK Mariusz. *Op.cit.*, p.171

### 3.5.2.1 Varier ses points d'action pour percevoir une forme tridimensionnelle

L'analyse de la perception d'un objet en trois dimensions est une analyse fondamentale pour la phénoménologie et met en jeu la dynamique sous-jacente à la notion de « prise » et d'affordance. En effet, percevoir un objet tridimensionnel implique de déduire ses faces cachées. Pour Merleau-Ponty, c'est notre capacité à projeter imaginativement nos mouvements sur lui dans la profondeur qui nous permet de le percevoir en trois dimensions en déduisant ces faces cachées. Dans l'expérience vécue, la variation de distance d'un objet en profondeur se comprend alors comme une variation d'un pouvoir de prise sur lui. La profondeur n'est pas constituée par un calcul ni par une synthèse abstraite, mais dans l'action en tant qu'engagement dans le temps et l'espace :

Mon corps m'apparaît comme posture en vue d'une certaine tâche actuelle ou possible. Et en effet sa spatialité n'est pas comme celle des objets extérieurs ou comme celle des « sensations spatiales » une spatialité de position, mais une spatialité de situation<sup>470</sup>.

Les faces cachées de l'objet prennent alors une importance considérable pour la dynamique perceptive : l'espace et le temps s'étirent car nous habitons l'espace, c'est-à-dire que nous rencontrons des endroits de l'espace qui sont disponibles à notre geste même quand nous ne voyons pas cet espace et quand nous ne touchons pas ces faces : nous pouvons être présents à un lieu car il est disponible : il reste palpable par son absence.

Husserl développe dans *Chose et espace* une conception dynamique de la perception de l'objet tridimensionnel, par laquelle chacune de nos actions perceptives est guidée par un objectif global qui est de percevoir l'objet comme une « unité ». Les actions s'enchaînent de façon désordonnée, par des « contacts » avec l'objet en fonction des contacts précédents :

La perception d'une chose s'inscrit dans un flux temporel où se succèdent des esquisses perceptives. Toute forme spatiale tridimensionnelle ne peut être perçue à chaque instant que suivant une face, un point de vue. Cet inachèvement essentiel oblige à une exploration dynamique. La profondeur ne peut pas se comprendre comme simple règle de liaison entre sensations, mais nécessite d'intégrer les actions en tant que mouvements du point de vue dans l'espace constitué. Les « contacts » avec la cible (supposée immobile) sont comme des esquisses qui en s'enchaînant confirment, sans jamais de certitude absolue, une « règle » d'anticipation. Le point de vue est aussi le point à partir duquel je produis mes actions suivantes, que j'enchaîne mes mouvements. Le « point de vue » est un « point d'action<sup>471</sup> ».

L'inachèvement essentiel qui impulse à nous mouvoir résonne fortement avec l'écart entre imagination et perception qui nous surprend musicalement et nous pousse à continuer à jouer. L'inachèvement de notre perception impliquerait un changement de « point d'action » entre chaque élément musical, notion que nous allons développer.

Pour vérifier les conceptions de Merleau-Ponty sur l'espace et la « prise », l'expérience de Lenay et Sebbah<sup>472</sup> avec des aveugles qui perçoivent par le toucher un objet tridimensionnel m'a beaucoup éclairée sur la dynamique de perception d'une forme dans sa profondeur et dans le temps.

Un système de substitution sensorielle permet de transformer des stimuli propres à un système sensoriel en des stimuli d'une autre modalité sensorielle (ici du visuel au tactile).

<sup>470</sup> MERLEAU-PONTY *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard 1945, p.116

<sup>471</sup> LENAY Charles. (2006). *Enaction, Externalisme et Suppléance Perceptive*. Intellectica. Intellectica, 43, 27-52. 10.3406/intel.2006.1326.

<sup>472</sup> LENAY Charles, SEBBAH François-David. (2001). *La constitution de la perception spatiale. Approche phénoménologique et expérimentale*. Intellectica, 32,1,45-86. 10.3406/intel.2001.1611.

L'image captée par une caméra vidéo, qui fait apparaître des tâches lumineuses, est ainsi transformée en « image » tactile par une matrice de stimulateurs tactiles. Les sujets (aveugles ou voyants aveuglés) sont équipés d'une cellule photoélectrique sur l'index de leur main droite et tiennent le stimulateur tactile dans l'autre main. Lorsque la cible lumineuse dépasse un certain seuil, le sujet reçoit un *stimulus* tactile. À chaque instant, ils doivent localiser une cible lumineuse placée en différentes directions ou distances sur une table devant eux. D'une main, ils peuvent pointer vers la « cible », de l'autre, ils sont connectés à la matrice. Ils pointent alors avec la main gauche la position supposée de la cible, ce qui permet de tracer des ellipses de confiance sur l'écart par rapport à la position réelle : « Pour maintenir la perception d'une cible devant soi, le sujet doit sans cesse agir, déplacer la cellule photoélectrique en visant de multiples façons cette cible. Dès que les mouvements cessent, la perception disparaît », suivant le même type de processus que Florent Boffard avec le courant d'air. Le dispositif de suppléance perceptive est un système de type sensori-moteur et non seulement sensoriel permettant « d'étudier la genèse d'une modalité perceptive chez l'adulte, et l'apparaître des objets perçus dans une extériorité, c'est-à-dire la constitution d'un espace de perception<sup>473</sup> ». Dans ce contexte, lorsque la caméra est posée sur la table, la discrimination des sujets reste très limitée à des *stimuli* perçus à la surface de la peau ; en revanche, lorsque les sujets s'emparent de la caméra et la manipulent activement, la reconnaissance de formes devient spectaculaire et « les objets sont perçus dans un espace distal, là-bas devant le sujet<sup>474</sup> ».

À travers cette expérience, lorsqu'on réduit ses mouvements possibles à deux dimensions (rotation du bras, main tendue, ou rotation de la main, le bras restant immobile), le sujet peut indiquer la direction de la cible mais n'accède qu'à deux dimensions de l'espace : la « largeur » et la « hauteur » des directions angulaires, et pas à la profondeur :

Une fois que la cible est « accrochée », j'ai bien tendance à renvoyer la succession des sensations à une direction que je constitue comme externe et immobile bien que ce ne soit que dans un espace bidimensionnel sans profondeur définissable<sup>475</sup>.

Le sujet construit son expérience de la profondeur à travers une dynamique spatio-temporelle : « Dans cette expérience, c'est seulement en s'avancant que le sujet construit pour lui la profondeur dans laquelle il s'avance. L'espace des pointages vers la cible est l'espace même de cette cible et des mouvements de l'organisme. « Il n'y a donc pas de « représentation interne de la dynamique », c'est-à-dire que, comme le dit Lenay, « on perçoit en même temps les choses et le vide entre les choses, dans un espace englobant. »

En conclusion,

la localisation de la cible est bien associée au fait de pouvoir anticiper les conséquences des actions en termes de sensations. Comme le dit Merleau-Ponty, la perception dépend du « corps propre », c'est-à-dire non pas du corps en tant que chose perçue, mais du corps appréhendé d'un point de vue interne comme ensemble de possibilités d'action<sup>476</sup>.

Ils remarquent que l'action en-elle-même est « ignorée » et « chaotique ». C'est l'anticipation et la sensation du potentiel de projection spatiale de l'individu qui lui donne les moyens de se mouvoir pour localiser et continuer à percevoir la cible. La variation des points

---

<sup>473</sup> Ibid.

<sup>474</sup> Ibid.

<sup>475</sup> Ibid.

<sup>476</sup> Ibid.

d'action afin de continuer à percevoir la cible est alors importante, et donc la façon de moduler son geste en fonction de la façon dont l'individu se rapporte à l'espace, mais pas le geste lui-même de déplacement dans l'espace, qui est ignoré. De la même façon, dans l'expérience de « l'être joué », l'attention est immergée dans « l'espace » que construit le sujet en s'orientant, espace ici kinesthésique en particulier, et pour le musicien, multisensoriel.

Comme le souligne Charles Lenay, « il faut reconnaître, en amont de l'espace constitué, une spatialité plus originaire, non-thétique mais corporelle qui est celle de notre pouvoir d'agir dans le monde<sup>477</sup>. » Dans cette perspective, le sujet fait émerger l'espace en fonction de sa prise : l'espace est toujours espace entre lui et l'objet, il émerge parce qu'il « peut » se mettre en contact avec l'objet. Les deux sens du mot « sens » se rejoignent à travers la notion de « prise » : « l'être est synonyme d'être situé<sup>478</sup> ». L'espace a alors une valeur existentielle et non une valeur géométrique et tient ainsi une place particulière dans la phénoménologie merleau-pontienne : « tout nous renvoie aux relations organiques du sujet et de l'espace, à cette prise du sujet sur son monde qui est l'origine de l'espace<sup>479</sup>. »

L'espace de la profondeur serait l'espace où s'engage et se déplace un point de vue qui est aussi un point d'action, lieu à partir duquel « j'agis et je me déplace ». Il n'est possible de le faire émerger que si je suis moi-même potentiellement tridimensionnel et si par l'apprentissage, je suis présent à toutes mes possibilités de synergies sensori-motrices me permettant de percevoir et agir en trois dimensions : d'où l'importance pour le musicien de sentir la « profondeur » potentielle en soi qui transparait dans les expressions de musiciens et que nous allons développer. Il n'y a donc pas un « espace vécu » et un « espace de causalité physique entre les objets » mais un seul et même espace et une « causalité circulaire » dans un dynamisme véritablement auto-poïétique : mon action est dirigée vers quelque chose qui manque au système pour percevoir un espace tridimensionnel ou un objet tridimensionnel que je ne peux jamais percevoir « en une fois ». Je dois donc déplacer mon point de vue perceptif pour déplacer mon pouvoir d'action et enrichir ma perception en accumulant des « esquisses » dont le point de vue de chacune d'entre elles sera toujours partiel, et de façon relativement désordonnée. De même, la « forme » sonore qui se déploie dans le temps ne semble pas pouvoir émerger sans « l'espace » imaginaire de « prise » et la variation de mes « points d'action » par rapport aux éléments sonores, qui sont par exemple différentes façons de se rapporter aux bribes de résonance en s'en éloignant ou s'en rapprochant.

### **3.5.2.2 Se déplacer entre soi et l'autre : prendre un point de vue sur le monde**

Cette « forme tridimensionnelle » perçue sans la voir me paraît comparable à la forme musicale : ce qui nous intéresse dans cet espace habité, ce ne sont pas les faces de l'objet et tout ce qui le réifie, mais c'est le déplacement de notre point d'action, et donc la variation de notre « prise » que l'on crée en fonction de la prise précédente à chaque fois que l'on se saisit d'un son. Dans cette espace dynamique, le sujet et l'objet se recouvrent l'un l'autre, existent l'un par l'autre. Lorsque je perçois des objets, je me mesure à eux pour les comprendre, pour percevoir

---

<sup>477</sup> LENAY Charles, SEBBAH François-David. (2001). *La constitution de la perception spatiale. Approche phénoménologique et expérimentale*. Intellectica, 32,1,45-86. 10.3406/intel.2001.1611.

<sup>478</sup> ALTIERI Lorenzo. *Op.cit.*, p.175

<sup>479</sup> MERLEAU-PONTY *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard 1945, p.291

leurs formes, ainsi leurs limites sont définies par mon geste possible : leurs limites émergent alors avec les miennes car c'est en les touchant par mon sens « haptique » qu'ils apparaissent comme des objets et que je me sens sujet.

À travers sa recherche sur l'émergence du temps musical vécu, Kozak développe l'importance de se sentir « soi », « sujet » percevant en prenant un point de vue sur le monde et la nécessité de se distinguer de « l'autre » pour y parvenir. Pour tisser le parallèle entre la perception d'une forme tridimensionnelle et la perception de la forme musicale, il développe la perception d'un écran dont on ne verrait pas toutes les faces en fonction de la notion « d'affordances ». L'écran sous-entend une expérience perceptive de la profondeur, comme dans l'expérience susmentionnée. En regardant un écran, on se « saisit » à la fois de ces faces visibles mais aussi de ces faces invisibles. Je ne peux percevoir cet objet qu'en me distinguant moi-même de lui, puisqu'en le percevant je fais émerger toutes mes possibilités par rapport à lui, ce qui rend les faces invisibles très importantes puisque je ne peux les voir qu'en m'affirmant comme sujet, en prenant un point de vue sur le monde. Mais ce processus de délimitation de moi-même se crée par le même geste que ma « saisie » imaginative de l'objet : je ne suis pas délimité « en soi », je le suis au contact du monde, et cette délimitation permet le contact, me permet de fusionner avec lui, d'être en lien.

Les objets physiques apparaissent dans notre perception comme ayant trois dimensions, ce qui signifie qu'en plus des parties explicitement présentes, ils apparaissent comme ayant également des parties qui ne sont pas là - des parties qui ne sont pas simplement absentes, mais qui sont implicitement présentes. [...] Les parties qui ne sont pas là sont en grande partie un aspect de nos actes perceptifs. [Par exemple, je perçois le dos de l'écran de l'ordinateur parce que l'écran « afforde » des actions qui ne sont possibles que parce qu'il a un dos. Le « pas ici » fait partie de l'ensemble des affordances de l'écran. [Les aspects implicites] de l'écran conditionnent ceux qui sont explicitement présents pour moi dans la mesure où mon acte perceptif ne peut se déployer qu'avec mon corps "contre" un monde rempli d'autres entités – « contre » un *plenum*. Le corps ne peut exister indépendamment de l'objet qu'il perçoit (il ne peut jamais être la « chose elle-même »), alors qu'en même temps il ne peut percevoir l'objet que comme une différenciation de lui-même. Il est utile de penser à cela en termes d'affordances : certains aspects du monde « surgissent » et acquièrent de la valeur en nous sollicitant pour mettre en œuvre notre connaissance kinesthésique<sup>480</sup>.

Le contact avec « l'autre », même si cet autre est « nous-mêmes touché par nous-mêmes », nous permet de nous sentir sujet et agent du geste. Or le percevant ne peut pas être conscient des deux à la fois, il doit faire un changement de perspective pour se sentir l'un ou l'autre<sup>481</sup>. Kozak explique que le processus de différenciation est nécessaire pour la perception :

La simultanéité de l'enveloppement et de l'être enveloppé qui constitue la relation du corps au monde est précisément ce qui crée la différenciation nécessaire à la perception. C'est cette divergence entre le sens du toucher et le sens d'être touché – entre le corps comme sujet et le corps comme objet – qui rend possible l'existence d'une "surface de contact" entre nous et le monde. Le glissement entre le soi et le non-soi crée

---

<sup>480</sup> KOZAK Mariusz. Op.cit., p.171. « *Physical objects show up in our perception as having three dimensions, which means that, in addition to parts that are explicitly present, they show up as also having parts that are « not here» – parts that are not simply absent, but are implicitly present. [...] The parts that are « not here» are very much an aspect of our perceptual acts. [...] For example, I perceive the back of the computer screen because the screen affords actions that are only possible because it has a back. The « not here» is part of the screen's aggregate of affordances. [...] The screen's implicit aspects condition those that are explicitly present for me insofar as my perceptual act can only unfold with my body « against» a world filled with other entities -»against» a plenum. Without this « against-ness», my body cannot differentiate itself from the world, thus making my and all of my perceptual acts impossible. The body cannot exist independently of the object that it perceives (it can never be the « thing itself»), while at the same time it can only perceive the object as a differentiation from itself. It is fruitful to think of this in terms of affordances : certain aspects of the world « come forth» and acquire value by soliciting us to enact our kinesthetic knowledge ».*

<sup>481</sup> Ibid, p.162



les conditions d'une différenciation entre notre propre corps et celui des autres, entre notre corps et les choses, et même entre le sentiment de notre propre corps comme nôtre et comme « autre<sup>482</sup> ».

Ce processus me paraît correspondre à ce dont nous faisons l'expérience avec une œuvre musicale : nous ne sommes pas délimités « en nous-mêmes », ni elle : elle n'existe que par notre écoute et l'écoute de tous. Mais on peut se délimiter et la délimiter dans le même geste. Chacune de ses « faces » – à toute échelle : note, fragment, partie – est une « surface de contact » de ma saisie imaginative, correspondant à la « chair » ou à la zone transitionnelle ». Ces faces sont délimitées par les silences et résonances, les articulations qui sont les moments d'entrelacement entre « l'autre moi-même » et ma prise de point de vue en tant que sujet, qui dépend de mes éprouvés « autres » et de mes intentions.

### 3.5.3 Le temps énéacté au contact d'autrui : percevoir la forme par l'alternance perceptive

De ce processus découle une temporalité « énéactée », selon Kozak : selon la formule de Merleau-Ponty, le corps secrète un temps<sup>483</sup>. Considérant que l'on ne peut pas être au même endroit touché et touchant à la fois, objet et sujet, un différentiel, un écart est énéacté : je rencontre la note, puis par un temps de *latence* pendant lequel je fais l'expérience d'être touché et je prends contact avec cet « autre » que Kozak appelle « objet » que je perçois, objet qui peut être simplement l'autre face de moi-même, c'est-à-dire « moi touché ». Je m'affirme alors comme sujet en me saisissant de cet « autre de moi » que je perçois, par le fait que je ne peux me sentir sujet qu'en fonction d'un « autre » :

Puisque je ne peux pas être simultanément le sujet et l'objet, la différenciation entre mon moi et un non-soi crée le temps par une non-coïncidence. La reconnaissance pré-personnelle et pré-réflexive du fait que mon corps n'est pas le corps de quelqu'un d'autre me permet de diverger de l'autre d'une manière qui crée non seulement une distance spatiale, mais aussi une distance temporelle. Dans mon désir primordial de franchir cette distance, la possibilité - et même la promesse - de " devenir autre " crée du temps sans jamais devenir une réalité<sup>484</sup>.

À travers ce processus « d'autoaffection<sup>485</sup> », le temps vécu émerge, selon lui : il fait d'ailleurs le lien entre tonicité et autoaffection puisqu'il évoque les micromouvements de modulation du tonus que nous pouvons nous entraîner à percevoir et qui permettraient de « dilater le temps vécu » : cette micro-perception nous permet de capter un moment où nous nous sentons touchés par « l'autre de nous » et où nous pouvons nous mouvoir dans l'espace en suivant ces micromouvements perçus, c'est-à-dire en suivant le mouvement de « l'autre », tout en nous resubjectivant. Au moment où le corps constitue « l'écart » et se meut par-delà

---

<sup>482</sup> Ibid, p.173. « *The simultaneous enveloping and being enveloped that constitutes the body's relation to the world is precisely what creates the differentiation necessary for perception. Merleau-Ponty (1968) calls it écart. [...] It is this divergence between the sense of touching and the sense of being touched-between body as subject and body as object- that makes possible the existence of a « contact surface» between ourselves and the world. The slippage between self and not-self creates the conditions for differentiating between our own bodies and those of others, between our bodies and things, and even between feeling our own bodies as ours and as « others».* »

<sup>483</sup> MERLEAU-PONTY *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard 1945, p.249

<sup>484</sup> KOZAK Mariusz. *Op.cit.*, p.177. « *Since I cannot simultaneously be both the subject and the object, the differentiation between my self and some non-self creates time through a non-coincidence. The pre-personal, pre-reflective recognition that my body is not the body of someone else allows me to diverge from the other in a way that creates not just a spatial, but also a temporal distance. In my primordial desire to traverse that distance, the possibility-indeed, the promise-of « becoming other » creates time without ever becoming an actuality.* »

<sup>485</sup> KOZAK Mariusz. *Op.cit.*, p.188-191

afin d'accroître son potentiel sur le monde – c'est-à-dire au moment où mon geste instrumental est impulsé en changeant ma prise – il enacte alors son temps. Ce processus est souvent celui décrit dans les disciplines somato-sensorielles où on « laisse faire » le mouvement qui alors apparaît au bon moment, selon des processus que nous allons explorer en troisième partie.

Ce temps par lequel je me sens « objet » touché, puis « sujet » touchant, crée un temps qui enacte « l'objet », ou « l'autre face de moi-même ». Kozak explique que la « forme » n'est possible à percevoir que grâce à ce temps :

Pour qu'une forme se manifeste, il faut qu'il y ait une latence entre le sujet et l'objet telle que le sujet se différencie de l'objet. De même que le sujet ne peut se sentir lui-même sans se sentir contre quelque chose, le sujet ne peut être un sujet temporel sans se sentir contre quelque chose, même si ce quelque chose n'est que le sujet pris de « l'autre » côté (c'est-à-dire lorsque le sujet opère un changement de perspective et se sent lui-même comme l'autre<sup>486</sup>).

C'est en ayant la capacité à l'enacter par un temps de « latence » que mon sentiment de moi-même émerge et que je fais émerger mes virtualités de saisie par rapport à lui : la relation à l'altérité qui se déploie dans cette pensée du temps ouvre à une relation non pas entre soi et son Double mais plutôt entre soi et « l'autre de soi ».

Cette alternance se produit entre chaque note par « l'écoute à reculons », générant de « l'espace » : on est saisi par le son à travers notre attitude périphérique de suspension, on se laisse saisir ; il nous apparaît comme un prolongement, puis comme un objet tour à tour que l'on saisit par notre attention sur lequel on déploie nos possibilités d'action, en suspens. Dans ce processus circulaire de différenciation entre soi et autre, le sens émerge : il est donc nécessaire de sentir apparaître « quelque chose » d'autre et de se sentir soi agent du geste de « saisie du sonore » pour inscrire notre geste à venir dans cet écart.

### 3.5.3.1 Construire sa temporalité : se souvenir d'une certaine manière d'être corps

Comment penser et apprendre à construire cet « autre » qui nous apparaît comme un « objet sonore » par notre écoute à reculons et qui enacte un temps ?

La conception de la mémoire sensible du corps développée par Lorenzo Altieri à partir de Merleau-Ponty m'a beaucoup aidée à comprendre le processus de création d'une temporalité vécue et d'une perception continue de la forme musicale. La notion de mémoire et de « souvenir » sensibles développée par Merleau-Ponty me semble nous permettre de jouer avec notre attention et avec nos souvenirs et anticipations, en mettant en évidence l'importance du « *sentiment de soi-en-lien avec le monde.* »

Le temps est construit par notre corporéité : on se souvient de quelque chose en se souvenant de la façon dont on se rapportait à quelque chose. L'expérience des souvenirs involontaires<sup>487</sup> montre la dimension affective et multisensorielle de la mémoire. Lorsque nous nous souvenons de quelque chose, le sujet de la mémoire n'est pas un deuxième « je pense ». Nous ne sommes pas en train de relier synthétiquement des souvenirs et des moments

---

<sup>486</sup> Ibid, p.173-174. « *In order for a form to become manifest, there needs to be a latency between the subject and the object such that the subject is differentiated from the object. Just as the subject cannot feel itself without feeling itself against something, the subject cannot be a temporal subject without feeling itself against something, even if that something just is the subject taken from the « other » side (that is, when the subject effects a change of perspective and feels itself as the « other»)* In other words, the temporality of the subject emerges as a relation between itself and the other. »

<sup>487</sup> Comme ceux décrits dans l'œuvre de Marcel Proust

temporels entre eux. Au contraire, nous sommes :

Un *Je pathique et praxique* qui a vécu un passé et ne l'a pas forcément pensé. Il faut donc que ce qui n'est plus soit quand même encore, et qu'il nous affecte au plus profond de nous : « Il faut une présence du passé qui soit absence, il faut qu'il soit une certaine absence [...] En résumé, il faut qu'il ne soit pas en soi et qu'il ne soit pas seulement pour moi, qu'il ne soit pas *Vorstellung*<sup>488</sup>. »

Pour Merleau-Ponty, une « corporéité ancienne » est une possibilité du corps actuel : le passé du corps est présent au corps de la même façon que son avenir, comme une « polarisation de son pouvoir ».

Selon cette conception sensible de la mémoire, le corps-en-lien et la notion de « prise », et donc d'espace, est au centre de la temporalité : je ne perçois pas le présent comme un tableau étalé devant moi, mais « comme une variation de mes prises sur le monde, un écart de mes ancrages, une certaine posture de mon corps physique et social ». Si l'espace est une polarisation de mes capacités praxiques, de même un événement dans le temps est une certaine posture de mon corps, une façon de pouvoir : je ne pense pas cette synthèse entre passé et présent, « mon corps *est* la synthèse ». C'est alors la construction de la spatialité qui permet de faire émerger la dimension affective et charnelle de la mémoire :

La présence du temps est charnelle comme celle de l'espace. Le corps est le véritable transformateur de l'espace en temps. [...] Se souvenir, c'est précisément opérer, dans la trame du sensible, cette conversion d'un moment spatial en la mémoire de ce geste : en ce sens, il faudrait parler moins du passé et de futur que de figures de l'absence, de creux de la présence<sup>489</sup>.

Les différents moments du temps sont alors vécus simultanément en tant que différentes possibilités d'être de l'individu en rapport à l'espace. Le présent vécu contient en lui le passé et le futur parce que « le passé, c'est ce qui a été vu comme une variante du même être auquel on avait affaire<sup>490</sup>. »

À chaque moment du mouvement, je relie un ici et un là-bas, un maintenant et un avenir, à travers l'ensemble de mes possibilités d'être et de mouvement, mes « je peux » que j'embrasse en même temps :

En tant que j'ai un corps et que j'agis à travers lui dans le monde, l'espace et le temps ne sont pas pour moi une somme de points juxtaposés, pas davantage d'ailleurs qu'une infinité de relations dont ma conscience opérerait la synthèse et où elle impliquerait le corps : je ne suis pas dans l'espace et le temps, je ne pense pas l'espace et le temps ; je suis à l'espace et au temps, mon corps s'applique à eux et les embrasse. L'ampleur de cette prise mesure celle de mon existence<sup>491</sup>.

Dans l'expérience du sujet, le passé et l'avenir se tuilent et se relient par ces possibilités d'être du corps, et ces souvenirs des possibilités d'être. Se souvenir, c'est alors « se souvenir d'une certaine manière d'être corps<sup>492</sup> ». Le présent n'est pas un seul instant mais fait exister tout mon passé et mon futur comme autant de virtualités de moi-même.

Le passé et le futur apparaissent dans le présent comme ses dimensions implicites, de la même façon que les faces cachées de l'objet ou les faces cachées de la forme musicale sont implicites. De la même façon, nous habitons le temps musical comme autant de possibilités

---

<sup>488</sup> MERLEAU-PONTY Maurice. *L'institution. La passivité. Notes de cours au Collège de France 1954-1955*, Belin, Paris 2003, p.253 cité dans ALTIERI Lorenzo. *Op.cit.*, p.252

<sup>489</sup> ALTIERI Lorenzo. *Ibid.*, p. 204

<sup>490</sup> *Ibid.*

<sup>491</sup> MERLEAU-PONTY Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard 1945, p.164

<sup>492</sup> MERLEAU-PONTY Maurice. *L'institution. La passivité. Notes de cours au Collège de France 1954-1955*. Belin, Paris 2003, p.253

d'être au monde. Les éléments musicaux passés et futurs sont perçus comme des « figures de l'absence », comme des « capacités à nous saisir » de façon inséparable des faces que nous voyons : cet écart nous affecte, et nous permet de développer notre « je peux » et de nous sentir nous-mêmes<sup>493</sup>.

### 3.5.3.2 Mettre en perspective des variantes sensibles de soi-même en relation à l'environnement

Selon cette analyse, l'activité vivante de la mémoire n'est possible que si l'espace est considéré comme une relation au monde et le temps comme une virtualisation sensible de cette relation à l'espace. Dans le jeu musical, les vécus toniques passés et à venir sont des variantes de nous-mêmes que nous faisons émerger en relation avec notre état tonique actuel : pour investir le temps, on les compare. Le souvenir tonico-musical n'est pas « reviviscence », mais une façon de mettre en perspective un passé éprouvé, un état du corps en relation, c'est-à-dire un vécu tonique avec un vécu actuel.

Plus l'éprouvé est riche et plus les prises sur le monde sont ressenties comme variées, plus le corps « auteur de la catégorisation » peut se projeter dans ses possibilités dans le monde, et donc plus les liens se tissent entre les moments vécus et souvenus, au niveau du micro comme d'une macro échelle de temps.

Afin de percevoir « une » forme, Anne Le Bozec explique qu'en jouant les éléments de façon différente sans chercher à les relier par le geste, on peut construire perceptivement une forme qui rappelle un « kaléidoscope ». Ainsi elle recommande, par exemple dans une suite d'accords lents joués dans la pédale, issus du deuxième mouvement du concerto de Poulenc :

Fig.37 POULENC *Concerto pour piano*, 2<sup>e</sup> mvt. (Arrangement pour 2 pianos)

Il ne faut pas essayer de les relier mais assumer la différence de prise en main entre chaque geste très clairement, parce que chaque accord va être fait d'une manière qui peut se relier avec les autres. Si tu as confiance en cela, tu vas avoir aussi des gestes qui vont finalement être un kaléidoscope et aller représenter une même image<sup>494</sup>.

Comme dans l'expérience de Lenay, les gestes sont chaotiques et déconnectés les uns des autres, si on les prend « en eux-mêmes » : ce qui donne du sens à leur succession repose dans la variation des *points de sentir* et dans la façon dont ils se relient au projet du « mouveur », non les gestes eux-mêmes.

<sup>493</sup> KOZAK Mariusz. *Op. cit.*, p.164

<sup>494</sup>Cours avec Anne Le Bozec, octobre 2019

Le « kaléidoscope » me paraît bien correspondre à la dynamique chaotique : chaque geste a une qualité différente que l'on ressent par rapport aux autres, non pas seulement l'un par rapport au précédent, mais le dixième accord par rapport au premier, le deuxième par rapport au huitième, etc. Finalement, les renvois mnésiques à travers les éprouvés vont créer une sensation de globalité de l'expérience car ils renvoient à cette forme qui les dépasse. L'image du kaléidoscope me semble adaptée à *Speech of clouds*, puisque le geste instrumental est toujours le même et semble se démultiplier en relation aux autres faces quasiment identiques mais reflétant la lumière de façon toute différente.

À travers l'analyse de la perception d'une forme tridimensionnelle, on peut supposer que la perception de l'unité de cette « même image » que constitue la phrase musicale est permise non pas par une intention de continuité mais par la différence de qualité de préhension des accords et par l'écoute de leurs différences. Le fait de « l'assumer » correspond peut-être au fait de se sentir agent de ce geste de « saisie » perceptive : on change de perspective entre chaque geste parce qu'on le choisit, parce que notre corps le décide en fonction de toutes nos possibilités. Entre chaque fragment de *Speech of clouds* se forme une rencontre puis une « resubjectivation » qui est la rencontre du carillon d'air avec le vent. Si l'on compare cet extrait à une forme tridimensionnelle, on peut l'imaginer à plusieurs échelles temporelles. À l'échelle d'un seul fragment, chaque note, jouée ou pas, constitue une face, mais aussi à l'échelle de plusieurs fragments : chaque fragment serait une « face » de la forme, défini par une certaine répartition de silences - donc de retenue de l'action - et de sons. Chaque face est lors perçue en contact avec les autres, elle est comprise en relation avec ce qu'elle n'est pas.

### 3.5.3.3 Se saisir d'une variante de soi-même en relation

À chaque instant d'écoute à reculons, je me mets en contact avec cette précédente « relation à l'espace » qui est une variante de « moi-même en relation ». J'ai écouté tel son, je l'ai anticipé, je l'écoute *a posteriori* d'une autre manière : j'écoute « un » son comme une façon de me rapporter au son qui s'est déplacée, qui m'a altérée. Je pense qu'il s'agit là d'un point essentiel : l'écoute est une façon de nous rapporter à un autre type de rapport au son comme ceux d'une autre personne, et non seulement de se mettre en contact avec « un autre dans l'absolu », en mettant en perspective différentes virtualités. L'élément sonore passé comme futur est alors une façon de se saisir d'une « autre variante de nous-mêmes en contact avec le son ».

Ainsi pour Meric, le terme écoute constitue à lui seul un chiasme : « L'écoute est à la fois celui qui écoute et ce qui est écouté, ce qui saisit et ce qui est saisi. L'écoute trouve sa genèse dans « mon » corps et dans le monde, elle est simultanément le geste et le mouvement que tente de saisir ce geste ou le mouvement qui oriente et dirige ce geste<sup>495</sup>. »

C'est en m'en saisissant qu'il m'apparaît comme un « espace », comme un lieu familier, dans lequel je peux habiter. Comme le développent Merleau-Ponty et Meric notamment, cet espace est « mon » espace, l'espace que j'habite par ma prise, un espace où « je peux » :

---

<sup>495</sup> MERIC Renaud. *Op.cit.*, p.235

L'écoute [est] simultanément le perçu – le résultat – et l'action de percevoir. « Je » ne peut concevoir le son que « j' » écoute sans le geste que je fais pour l'appréhender. Ainsi, l'espace du son est nécessairement et corrélativement « mon » espace<sup>496</sup>.

J'entends des notes enrobées de silence comme des choses entourées d'espace en spatialisant des choses dans l'espace selon la même dynamique de perception d'une forme tridimensionnelle : cet espace est le mien, c'est l'espace de ma « prise ». J'ai pu accéder aux limites des sons et à leur façon de se relier aux autres en me projetant dans le sonore. Si les limites de l'objet sont les miennes, alors me sentir auteur de la « saisie », agent du geste d'écoute, me permet de me retourner sur le monde et me permet de comprendre le fragment comme « un autre » : je fais émerger l'autre en me faisant émerger moi-même.

Pour pouvoir sentir la continuité d'une forme musicale, il faut sentir le sentiment de soi et de « variantes-d'être-soi en relation » se former l'un de l'autre.

L'écoute à reculons de Savouret « s'appuie » sur « ce que l'improvisateur a été », et non sur ce qu'il a joué, c'est-à-dire sur un vécu tonique différent. En reprenant la façon dont on peut « moduler la zone transitionnelle » entre dedans et dehors en fonction de la relation à la gravité, ce vécu tonico-musical est fonction de la retenue de l'action, de l'orientation par rapport à l'espace, de la « pressivité<sup>497</sup> ». L'écoute s'appuie alors, en effet, littéralement sur une virtualité du musicien en relation avec la gravité et une façon de s'orienter, associée avec une façon différente de retenir l'écoulement de son geste d'écoute. C'est la variation de l'espace de la prise qui lui permet de se resubjectiver et de se sentir sujet du geste de saisie du sonore.

Comme on se saisit d'une relation passée entre soi et l'environnement, on se saisit de la note « en relation avec ce qu'elle n'est pas » comme dit Anne Le Bozec, avec ses limites temporelles : en relation avec le silence qui la précède et qui la suit, de la même façon qu'on « saisit » un fragment en fonction de ce qui précède et de ce qui suit, dans « l'espace » de la saisie. Les différences de qualité de geste apparaissent alors comme des différences de qualité de relation entre son et silence. Pesson parle de « l'envers des sons » de façon très poétique, qui correspond alors à la variation du prémouvement, à la résonance, au ressentir :

J'ai souvent demandé aux interprètes d'aller, dans l'empreinte même du geste instrumental, chercher l'envers du son, comme on peut voir les nœuds d'un tapis aussi beaux que son endroit. Démêler chaque fil, recueillir chaque impulsion, sentir qu'un flux continu doit ne plus être perceptible pour être mieux phrasé, qu'une respiration peut se suspendre pour qu'une figure ou une inflexion trouve un sens, que dans l'exercice de cette fragilité, de ce jeu tâtonnant qui va chercher le son où il n'est peut-être pas encore, le silence parvienne à se profiler en une texture qui est ce qu'on ne pouvait pas entendre avant qu'une vision, un geste nous le restitue dans la pureté de son mystère<sup>498</sup>.

Dans *Speech of clouds*, lorsque j'ai commencé à appréhender la dimension spatiale de la saisie du son par l'écoute en tentant d'être attentive au corps entier, je suis passée d'une intention de « jouer l'aléatoire » à un type d'écoute à travers laquelle j'associais une pensée comme « écouter chaque fragment jusqu'au bout » et « me saisir différemment de chaque fragment »

---

<sup>496</sup> Ibid., p.346

<sup>497</sup> La notion de « pressivité » telle que nous l'avons définie avec Benoît Lesage en 4.2.2. se rapporte à l'expérience de cet espace transitionnel, entre dehors et dedans, par lequel où on est à la fois « pressé » par le monde et où on « presse » notre entourage. Ce processus correspond à la modulation tonique, entre impressivité et expressivité.

<sup>498</sup> PESSON Gérard. *Anatomie de l'envers. Pour Daniel Dobbels*, Repères, cahier de danse, 2007/2 (n° 20), p. 29-31. DOI : 10.3917/reper.020.0029. URL : <https://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2007-2-page-29.htm>

La perspective de l'écoute à reculons comme écoute de l'émergence de « variantes de nous-mêmes en lien avec le sonore » et donc comme « prise », permet de mieux comprendre ce qui est en jeu dans l'importance de l'écoute des silences dont on parle si souvent. Être attentif aux silences, jouer par rapport à eux, c'est donc aussi jouer par rapport aux faces cachées de la forme tridimensionnelle : dans *Speech of clouds*, c'est à chaque fois, renouveler son action en fonction de ce qui a été et qui pourrait être, c'est la retenir de façon différente. Cette relation à l'espace implique, pour la percevoir, de sentir, différentes inflexions impliquant des micro-retenues et des différences de poids. Le présent perceptif s'étend alors en se tissant de stratégies d'écoute des différences entre les silences qui nous suspendent avant chaque note et entre chaque note, retenues quelquefois au point de les laisser silencieuses.

#### 3.5.3.4 Imaginer différentes relations entre espace et chose

Si les différents espaces émergent de notre « prise », tenter de les imaginer peut aussi nous permettre de nous rendre disponibles toniquement et fait partie des techniques attentionnelles encouragées par de nombreux artistes. La conception de l'espace sonore comme « mon » espace semble donner une importance cruciale à la variation des « espaces » de prise et à la variation des imaginaires musicaux des « espaces entre les choses » qui permettrait de mettre en perspective les vécus toniques que je ne peux pas contrôler par ma volonté directe et de me sentir moi-même.

À travers cet extrait de *Speech of clouds*, on écoute/mémorise une façon de connecter silences et sons et donc une façon de se délimiter soi-même par rapport au sonore ; à chaque fragment, on les différencie des autres virtuels en imaginant de l'espace. Dans cet imaginaire, l'espace n'est pas homogène, il n'est pas l'espace qui existe et se remplit de « choses », mais il est intimement lié à la « chose » : on peut distinguer à l'écoute, et surtout se saisir des différentes relations entre l'espace et la chose, laissant apparaître un décalage perpétuel entre les virtualités et ce qui est saisi. Le courant d'air touche le mobile d'une certaine façon, tout comme le silence touche la note : être attentif à la façon dont le silence touche la note et l'explorer, c'est alors développer une capacité à entendre des différences très fines de retenue et de pression du geste en partant de la « résonance », de la façon dont je rencontre cet « autre moi-même » et dont je suis affecté par la face absente du geste. Chaque note, jouée ou pas jouée, semble prendre une importance renouvelée, et non seulement les notes jouées : les cinq notes sont imaginées en même temps et à chaque occurrence, chaque *sol* est remis en perspective avec tous les *sol* à venir et précédent, joués ou pas joués, chaque *la* est mis en perspective, résonant ou absent, etc. (cf. fig.29) ; mais il s'agit aussi de percevoir la proportion de silence à travers chaque fragment, et leur place dans le fragment imaginé « en une seule fois ». Les différences se déclinent entre plus ou moins d'espace avant la chose, une limite très saillante, ou au contraire très progressive, très mate, très soyeuse, etc. Autant de façons de « se saisir » du fragment à l'écoute, qui n'est possible que par l'appréhension des différentes qualités du geste.

Le geste actuel est alors suspendu entre l'écoute spatialisant les différents types de retenue du geste et l'intention de créer un prochain fragment altéré – et non de « jouer » quelque chose de différent : l'intention est après, elle est dans le désir de continuer à pouvoir faire

émerger cet imaginaire spatialisant, de la même façon que Boffard cherchait à « maintenir vivant le courant d'air ». Penser à « imaginer des relations différentes entre son et silence » nous oriente et implique une attention à l'espace. À travers la dynamique de la « face cachée » habitée, c'est non seulement le fragment précédent dans le sens de « notre relation à l'espace d'une variante de nous-mêmes », mais aussi tous les autres fragments absents, qui permettent au suivant d'être joué, à plusieurs échelles temporelles : chaque fragment constitue un type de forme avec une certaine proportion d'espace et de matière qu'on tenterait de percevoir, et chaque fragment joué est joué en perspective du précédent ; le suivant est lui aussi joué en perspective des précédents et suivants, tous reliés par « mon » espace. Imaginativement, on pourrait alors les comparer de cette façon, sans même décider quoi jouer, mais juste en laissant modeler perceptivement « l'espace entre » eux. À chaque instant, ce qui est tout-juste écouté ne correspond pas à ce qui était attendu, puisque notre virtualisation nous a mis en contact avec des faces toujours mouvantes, alors que notre geste est guidé par l'ensemble des éprouvés successifs et des anticipations : autrement dit, il y a toujours un décalage.

L'imaginaire de l'espace entre les choses émergerait alors de la capacité à mettre en relation soi et l'autre. Les implications pratiques sont nombreuses, bien au-delà du caractère « abstrait » de la phénoménologie. Pour mieux les cerner, nous allons commencer à aborder la façon dont le sentiment de soi et des autres émergent au cours de notre développement. En particulier, nous allons développer la façon dont la construction de la spatialité se développe comme une capacité à ouvrir à un espace partagé entre soi et l'autre.

### **3.6 Un changement de point de sentir pour ouvrir à un espace partagé entre soi et l'autre**

Si nous avons vu avec le modèle de l'enaction et la phénoménologie l'importance de la dynamique d'échanges et d'adaptations qui nous permettent de concevoir une relation de co-création entre le vivant et son milieu (et non pas, un « dehors » et un « dedans »), pourtant nous avons tendance à vivre avec cette conviction d'un monde intérieur distinct d'une réalité extérieure, comme le remarque Benoît Lesage<sup>499</sup>. La reconstruction de notre spatialité peut alors être utile pour construire un geste vivant émergeant de l'écart entre soi et l'autre.

Le bébé apprend progressivement à sentir, par les relations et sa construction psychocorporelle qui mûrit, ce qui est « autre que lui » et à faire la différence entre lui et pas lui, entre dehors et dedans. Benoît Lesage explique de quelle manière la discrimination de ce qui est « soi » et « pas soi » constitue un enjeu majeur de la construction de la temporalité et de la spatialité :

Ce n'est pas de temps ni d'espace qu'il est question, mais de spatialité et de temporalité, c'est-à-dire de la façon dont nous construisons nos repères, nos schémas-corporel, spatial, temporel – dont nous en usons, dont nous nous approprions un cadre qu'il faut intégrer, pour jouer notre partition personnelle, notre parcours d'individuation<sup>500</sup>.

Le processus perceptif est intersubjectif, puisqu'à chaque mouvement que nous percevons d'une autre personne, nous le ressentons comme nous-même ; pourtant, nous

---

<sup>499</sup> LESAGE, Benoît. *Un corps à construire*. Toulouse : éditions Erès, 2021, p.23

<sup>500</sup> LESAGE Benoît. *Jalons pour une pratique psychocorporelle*. Toulouse : éditions Erès, 2012, p.15



sommes capables de nous distinguer d'autrui : se distinguer d'autrui est même un processus essentiel pour être capable d'éprouver les états d'autrui. À travers la question de la tonicité et de la construction corporelle se joue notre processus d'individuation en relation au monde, donc notre « devenir-sujet ». En nous mettant en relation, la tonicité est centrale dans l'émergence du sentiment de soi et dans la capacité de se mettre en la relation aux autres, deux polarités qui dans le développement du bébé se forment ensemble.

### 3.6.1 Le processus de désignation pour apprendre à se « posturer »

Le phénomène de l'empathie, considéré comme « faculté de s'identifier à quelqu'un, à ressentir ce qu'il ressent », est analysé par Alain Berthoz<sup>501</sup> comme un processus de construction spatiale et sensible. Cette notion de construction spatiale m'a permis de mieux comprendre le processus par lequel on peut s'aider de la spatialisation pour habiter « l'intervalle entre ».

Pour expliquer cette capacité que nous avons de nous « mettre à la place de quelqu'un d'autre », Berthoz fait référence au développement de l'enfant qui apprend progressivement à changer de point de vue, processus qui est lié à celui de l'apprentissage de la désignation. L'enfant apprend à désigner un objet à autrui lorsqu'il est capable de sentir cet objet présent, même quand il ne le touche pas. Alors que le bébé avant 10-12 mois regarde le doigt de la personne qui lui désigne un objet sans regarder l'objet désigné, l'enfant apprend progressivement à changer de point de vue lorsqu'il considère autrui comme un autre possible et qu'il le distingue de l'objet. La capacité à construire une représentation objective va avec la capacité à construire un espace de communication et à changer de point de vue. Comme l'expliquent Anne-Catherine Bachoud-Levi et Jean-Denis Degos<sup>502</sup>, la désignation correspond à une situation triangulaire de communication : « la désignation est structurellement archétypale de l'objectivation<sup>503</sup> ». En effet, le geste de désignation comprend de multiples variantes gestuelles, impliquant qu'un individu s'adresse à un tiers avec qui le sujet échange un regard pour attirer son attention. Désigner, c'est signifier « c'est ça » à travers « c'est là<sup>504</sup> ». » Les deux attributs fondamentaux de la désignation sont donc : « l'intention d'une communication avec autrui et l'indication simultanée d'un objet et de son emplacement. La désignation implique une situation de communication. S'adressant à un tiers et faisant référence à un objet, les auteurs l'assimilent à un signe linguistique vide, puisqu'il change de sens à chaque désignation en fonction de l'objet désigné et du geste utilisé pour désigner.

Par ailleurs, ce processus est d'une nature fondamentalement différente de l'orientation du regard ou de la saisie manuelle, qui le précèdent dans le développement. En effet, Benoît Lesage analyse la façon dont la désignation, comme l'acquisition de la verticalisation de l'enfant, s'inscrit dans une dynamique de relation avec le monde. Ainsi, au moment du « *grasping*<sup>505</sup> », par lequel le bébé attrape et met les objets à la bouche, le bébé ne conquiert pas

---

<sup>501</sup> BERTHOZ Alain. *Physiologie du changement de point de vue*. / ed. par Alain BERTHOZ et Gérard JORLAND. *L'Empathie*. Odile Jacob, 2004, p.251

<sup>502</sup> BACHOUD-LEVI Anne-Catherine. DEGOS Jean-Denis. *Désignation et rapport à autrui*. / ed. par Alain BERTHOZ et Gérard JORLAND. *L'Empathie*. Odile Jacob, 2004, p.91

<sup>503</sup> Ibid.

<sup>504</sup> Ibid.

<sup>505</sup> Réflexe d'agrippement chez le bébé

encore l'espace : l'objet l'agrippe, le bébé est agrippé. Sa relation à l'autre est alors limitée car il n'a pas encore construit un espace qu'il puisse partager avec l'autre. Puis, l'enfant apprend à s'ouvrir à l'espace environnant et à pointer, à désigner. Lesage cite Ajuriaguerra qui explique que lorsque les enfants cessent de porter les objets à la bouche et les considèrent pour eux-mêmes, ils commencent à construire un espace psychique et relationnel. La désignation oriente le bébé vers l'extérieur et le spatialise : « Il accède à une spatialité projective, où le système de référence est maintenant fixe et extérieur au sujet. Cette spatialité euclidienne est la condition de la relation, de la mise en rapport avec les objets comme avec autrui<sup>506</sup>. » Il commence à apprendre à se mettre à la place de l'autre qui voit l'objet que lui-même manipule.

La dynamique relationnelle d'interaction entre le bébé et l'entourage s'inscrit gestuellement dans les trois plans de l'espace, ce qui amène progressivement à la création d'une représentation de l'axe vertical comme repère de référence, permettant de construire un espace partagé entre soi et les autres. À travers la construction de son système antigravitaire, c'est-à-dire l'apprentissage de l'axe vertical et de sa représentation, le bébé apprend à construire un invariant qui sera le point de départ d'une organisation spatiale de la posture et du geste, permettant de définir des directions et des trajets. La différenciation dedans/dehors conditionne celle de soi/non-soi, comme l'explique Lesage. Ainsi, il est intéressant de constater qu'une spatialité mal différenciée se caractérise par l'inclusion réciproque des objets : l'espace est un grand « contenant » et une chose en contient une autre et peut être contenue par elle, comme on peut le voir à travers certains dessins enfantins. Le processus par lequel on parvient à se représenter l'axe permet alors de sortir d'une représentation enfantine de l'espace comme un « contenant » d'autres objets<sup>507</sup>. Finalement, la spatialité objective « étendue » qui fragmente l'espace en petits bouts et les gestes comme segments dans l'espace, finit par correspondre à cette spatialité archaïque : mon geste est contenu dans l'espace<sup>508</sup>. Dans le courant du développement, au lieu de se sentir contenu dans un espace plus vaste, on différencie alors un dedans/dehors qui est lié à la connexion entre centre et extrémités du corps, puis on organise différents plans. Le ressenti subjectif et la représentation des axes sont permis par la relation à autrui : pour se mettre en relation, on doit pouvoir s'orienter et partager un espace commun d'attention. Il me semble que c'est ce processus que l'on cherche à construire à travers le jeu musical : la capacité à poser son attention sur l'axe vertical afin de « prendre un point de vue » conditionnerait alors celle de se délimiter en délimitant les éléments sonores, au lieu de les concevoir dans un espace « contenant ».

Pour revenir au processus de désignation, Bachoud-Levi et Degos dégagent deux types de représentation du monde complémentaires, la représentation « visuo-proprioceptive » et la représentation « objective ». La première, construite à partir de notre corps, « nous fait vivre le monde comme un prolongement de celui-ci », comme un continuum, ce que nous retrouvons dans la fonction haptique par laquelle on « touche » les objets à distance. La représentation objective fait appel à « un processus particulier d'individualisation qui permet de l'extraire du continuum visuo-proprioceptif et de le désigner » : c'est le processus d'objectivation qui permet d'attribuer une existence objective, c'est-à-dire indépendante du sujet qui le voit à cet objet.

---

<sup>506</sup> LESAGE Benoît. *Un corps à construire*. Toulouse : éditions Erès, 2021, p. 94

<sup>507</sup> LESAGE Benoît. *Jalons pour une pratique psychocorporelle*. Toulouse : éditions Erès, 2012, p.44

<sup>508</sup> Ibid.

L'acquisition du statut d'objet, soulignent les auteurs, « lui assigne notamment un emplacement qui lui est propre, et permet au sujet de le désigner à l'attention d'autrui. » Ce processus suppose donc une spatialisation qui correspond à l'émergence d'un triangle :

où apparaît de façon corrélatrice en premier lieu l'autre en tant qu'interlocuteur (celui à qui on peut s'adresser, à qui on peut dire « tu ») et l'objet au sens d'objectivé, et non plus un simple groupe géométrique. L'un et l'autre sont ainsi extraits du continuum proprioceptif où ils sont vécus comme insérés dans le corps du sujet. L'objet acquiert sa propre situation, devenant ainsi désignable<sup>509</sup>.

Ainsi l'être humain opère sur des représentations visuo-perceptivo-spatiales adjoignant aux propriétés égocentrées les propriétés allocentrées qui reflètent le point de vue de l'autre, en les utilisant dans un système de communication de relation avec l'autre.

Les auteurs expliquent que les patients qui présentent un trouble de la désignation vivent leurs congénères dans leur corps, en-deçà de l'objectivation, dans le continuum visuo-proprioceptif ; il est nécessaire d'acquérir une relation de réciprocité avec l'autre pour développer un autre type d'identification avec nos congénères où autrui surgit dans le monde des relations interpersonnelles ou objectives : quand autrui apparaît en tant que tel, en tant « qu'autre », il est alors possible de se mettre à sa place.

La désignation instaure une relation interpersonnelle spécifique corrélatrice de l'objectivation. L'acquisition de la désignation modifie totalement la relation de l'enfant au monde extérieur « laissant à l'objet la place qui lui revient et positionnant autrui comme un autre possible<sup>510</sup> ». Avant la désignation, les auteurs postulent que l'enfant identifie l'autre comme un autre possible, comme un autre « je », dans son continuum, et non comme un « tu ». L'émergence de la désignation pourrait correspondre à la séparation entre l'objet, le soi et l'autre grâce à la construction d'une représentation objective qui serait « la pierre sur laquelle pourra par la suite se construire la capacité d'empathie<sup>511</sup> ».

Le processus d'apprentissage de la désignation permet de comprendre comment le geste de « saisie » imaginaire, notamment le « geste de l'écoute », peut se développer : il implique de se différencier d'un objet qui n'est pas touché mais que l'on peut toucher et que l'on peut désigner à quelqu'un, créant espace partagé avec l'autre. Cela m'apparaît comme un type d'attention au sonore et un rapport à l'auditeur que nous pouvons explorer dans notre jeu musical.

## **3.6.2 L'empathie : un déplacement de point de sentir entre deux référentiels – soi et autrui**

### **3.6.2.1 Un processus de spatialisation**

À partir de ce processus de désignation, Berthoz<sup>512</sup> critique une théorie de l'esprit sans médiation sensible et s'interroge sur la façon dont on peut partager son expérience avec l'autre.

---

<sup>509</sup> Ibid. p.109-110

<sup>510</sup> Ibid. p.115

<sup>511</sup> Ibid.

<sup>512</sup> BERTHOZ Alain. *Physiologie du changement de point de vue.* / ed. par Alain BERTHOZ et Gérard JORLAND. *L'Empathie.* Odile Jacob, 2004, p.251

Il propose l'hypothèse que l'empathie serait une faculté de changer de point de vue dans l'espace. Il explique tout d'abord à quel point la mémoire est fondée sur la spatialisation, comme quand on refait un chemin à l'envers pour chercher quelque chose qu'on a oublié. On peut suivre alors deux logiques différentes : la stratégie de route égocentrée, comme semer des cailloux sur la route qu'on emprunte comme le Petit Poucet, ou la stratégie du survol, exocentrée, qui est permise lorsqu'on a une carte. L'empathie est alors un phénomène dynamique, « une aventure » qui est prédiction du futur, comparaison avec le passé et identification avec le présent. Pour éprouver de l'empathie, il faut faire une opération de décentrage et inhiber le chemin habituel pour passer de l'égocentré à l'allocentré. Nous avons abordé déjà notre capacité à nous décentrer et à nous mettre à la place de l'autre - notre cerveau simule à tout moment nos virtualités d'être par rapport à l'espace (ce qui correspond à la notion de « prise ») afin de décider du mouvement à venir.

Mais, il faut aussi rester à sa place : « pour éprouver le monde du point de vue de l'autre, qu'il puisse garder un point de vue égocentré en se mettant à la place de l'autre<sup>513</sup> ». Il s'agit donc de manipuler plusieurs référentiels à la fois : Berthoz explique que le problème de l'empathie ne peut se réduire à un problème de traitement de l'espace, à savoir comment utiliser le changement de point de vue pour se mettre à la place de l'autre, ni à une théorie de la pensée. Nous avons besoin d'un « double » pour être à la fois complètement moi et un autre, c'est-à-dire changer de point de vue en gardant son vécu, en un double mouvement simultané. Il ne s'agit pas d'être comme l'autre, ce qui serait de la « sympathie », ni de simuler les actions mentalement de l'autre ou d'en éprouver l'émotion, « le secret de l'empathie ne se trouve pas seulement dans les neurones miroirs...L'empathie exige cette capacité de changer de point de vue tout en gardant le *sentiment de soi*<sup>514</sup>. »

Nous sommes capables de faire une sorte de déplacement mental du corps dans l'espace pour imaginer l'environnement d'un autre point de vue. Mais cela ne suffit pas, le déplacement doit être non seulement mental, mais sensible : « il faut que cet accès à une forme de liberté mentale ouvre effectivement la possibilité non seulement de changer de point de vue mais aussi de ce que j'appellerais le « *changement de point de sentir*<sup>515</sup> », d'éprouver, de simuler mentalement en intégrant dans le flux de son vécu l'expérience de l'autre, et non pas dans une simple théorie de l'esprit de l'autre, c'est-à-dire d'éprouver une qualité de geste différente tout en restant soi-même, ici et maintenant, pour l'éprouver.

L'empathie suppose pour Berthoz trois processus simultanées et entrelacés<sup>516</sup> : un vécu égocentré de la situation dans toutes ces dimensions cognitives et affectives associées (identifier quelque chose comme lié à soi, nous affectant), un changement de point de vue égocentré qui permet de se mettre à la place de l'autre tout en maintenant le flux du vécu à la première personne, processus dans lequel le « double » a un rôle essentiel, à la fois objet et sujet comme dans le contact des mains où la main est à la fois touchante et touchée. Enfin, un processus de changement de référentiel égocentré vers allocentré, qui permet non seulement l'adoption d'un référentiel hétérocentré mais de s'abstraire d'un point de vue<sup>517</sup>. Il précise bien qu'il ne fait pas

---

<sup>513</sup> Ibid. p.261

<sup>514</sup> Ibid. p.263

<sup>515</sup> Ibid. p.266

<sup>516</sup> Ibid. p.272

<sup>517</sup> Ibid. p.274

de l'empathie un problème de géométrie, car pour lui, l'espace est constitué entre perçu et vécu, il s'agit donc d'une construction spatiale. En analysant le processus de l'échange de regard entre deux personnes, Berthoz explique qu'il y retrouve les trois composantes qu'il propose pour l'empathie :

a) je vous regarde (égo-centré) ; b) vous me regardez mais je dois comprendre ce que ce regard, vécu par vous, dirigé vers moi, signifie (égo-centré mais à partir de vous) ; c) il naît de l'échange du regard un lien qui n'est plus ni à moi ni à vous mais « entre nous » (allo-centré). Je perçois tout d'un coup ce lien qui nous lie dans le monde comme si je survolais la scène, je *nous* perçois ensemble comme un objet dans le monde.

Le processus de l'empathie apparaît comme un voyage dans l'espace et dans le temps qui me paraît comparable avec le jeu musical. Ce changement de référentiel entre soi et l'autre, c'est-à-dire entre soi : « se saisissant du son d'une certaine façon » et soi : « se saisissant du son d'une autre façon », se produit en permanence pendant l'écoute à reculons. La capacité à « changer de point de sentir », à sentir du point de vue de l'autre tout en continuant à se sentir soi constituerait alors l'aspect essentiel du processus du jeu musical comme de celui de l'empathie.

### 3.6.2.2 Accepter de l'autre en soi : vers une « époque corporelle »

Si la capacité à sentir « l'autre en soi » tout en se sentant soi-même se construit par l'apprentissage de la verticalité, on peut alors envisager le voyage de l'empathie comme une prise d'appui associée à la modulation tonique. Ainsi, Roquet propose de faire le rapport entre empathie et relation à la gravité en à partir d'une situation d'atelier d'analyse du mouvement. Elle prend l'exemple d'une participante qui, lors d'un atelier, déporte légèrement le poids du corps vers la droite lorsqu'elle lève lentement son bras droit, comme si tout le corps était emporté dans son mouvement. Roquet tente alors de réorganiser son alignement gravitaire en cherchant à lui faire trouver ses appuis internes : elle lui propose de sentir l'appui des ischions sur la chaise, de trouver les courbures de la colonne vertébrale, etc. Elle explique qu'il ne s'agit pas « d'être sûr » de son axe, mais d'accepter « un déséquilibre fondateur de notre relation au monde », pour favoriser un réalignement dynamique qui soit propre à chacun.

Lorsque nous sommes déséquilibrés, par exemple lorsque nous levons le bras et modulons notre tonicité, nous nous projetons dans l'environnement avant de faire ce déplacement (fonction haptique) : pour cela, explique Christine Roquet, reprenant l'expression d'Alain Berthoz, nous devons changer de « point de sentir<sup>518</sup> » : habiter dans notre omoplate, dans notre bassin, etc. Il s'agit d'une situation tout à fait transposable au pianiste dont le lever du bras qui s'éloigne du tronc constitue un mouvement fondamental à sa pratique. Cet exercice, pratiqué dans la lenteur, me semble ouvrir à une sorte « d'époque corporelle » où chaque degré de rotation ressenti permet de se déconnecter du résultat du geste pour se ressentir soi en relation au monde, dans un état de disponibilité et de surprise à chaque micro-différence de ressenti. Je le propose assez souvent à mes élèves pour les inviter à mettre en route leur réalignement et leur perception de leur déséquilibre, ce qui très souvent au terme de l'exploration leur permet de changer complètement leur attitude par rapport au sonore : ils se verticalisent et s'écoutent de façon « touchée », plus réactifs à la moindre variation ; très souvent leur regard s'éloigne

---

<sup>518</sup> ROQUET Christine. *Op.cit.*, p.187

dans l'espace qui semble s'agrandir autour d'eux. La technique du « point d'appui » de Danis Bois soutient une « pratique phénoménologique incarnée » qui cherche à faire émerger une « époque corporelle » qu'évoquent aussi en ces termes les danseuses, praticiennes en techniques somato-sensorielles et chercheuses comme Eve Berger ou Maria Leao<sup>519</sup>. Par la technique du point d'appui, on apprend à poser son attention sur les variations continues dites « internes » au corps, qui ne concernent pas, comme on l'a vu « l'intérieur » du corps, mais plutôt les variations perceptibles dans la relation du corps au monde. Il s'agit de construire un geste attentionnel qui se maintient de façon stable sur les mouvements et variations toniques perceptibles, de façon à stabiliser l'attention, tout en restant ouvert à l'imprévu afin de ne pas « étouffer » l'éprouvé de ces variations. Le jeu de déplacement du point de sentir permet alors de chercher à « se percevoir percevant », comme le propose Ève Berger, c'est-à-dire à construire une relation avec « l'autre de soi », au-delà des attitudes qui consistent soit à percevoir le monde, soit à percevoir son propre corps.

Le déplacement du point de sentir que permet l'exercice ci-dessus met en route la « prise », la projection dans l'espace en même temps que la réorganisation des appuis. En effet, comme l'explique Christine Roquet<sup>520</sup>, la fonction tonique se développe entre deux pôles indissociables dans l'écart entre soi et l'autre : l'orientation vers l'espace et le sentiment du poids subjectif. Tout comportement a un sens et implique une orientation motrice partant d'un point de départ, ce qui permet de construire un espace de relation à l'autre. Christine Roquet considère que le sentiment du poids subjectif se confond avec l'orientation, avec « l'aller vers » : nous nous mouvons toujours orientés vers quelque chose, et notre attitude par rapport au poids est donc toujours orientée, toujours projetée par rapport à un appui dans l'espace. Il ne s'agit pas d'une simple « direction vers » mais d'une « aimantation de la perception vers l'espace et vers l'autre<sup>521</sup> », insistant sur la nature tensionnelle de ce mouvement vers. Roquet appelle ce mouvement sans déplacement dans l'espace un « tropisme », comme une plante attirée vers le soleil : « L'être humain se trouve dynamiquement plus ou moins en tension entre attraction terrestre et attraction spatiale<sup>522</sup> ». Dans cette perspective, le déplacement a déjà lieu dans l'immobilité, et le geste de déplacement s'inscrit dans ce tropisme défini par l'attention en tension vers, dès lors que l'être s'oriente en ressentant son poids. Cette aimantation correspond bien à la « prise » sur le monde merleau-pontienne, à l'espace haptique. Inversement, l'orientation implique une relation à l'appui, au poids.

Ce processus par lequel nous devons être portés par le monde pour nous projeter vers, s'appelle la fonction phorique (du grec *phorein*, porter), dont Christine Roquet fait le corollaire de la fonction haptique. En particulier, Roquet explique que dans le geste de chercher ses appuis pour se réaligner, nous devons « accepter une sorte d'altérité première, accepter de l'autre en moi<sup>523</sup> ». Dans une perspective pédagogique, elle met en avant la dimension intersubjective de

---

<sup>519</sup> BERGER Eve. *Dans mon corps se fait jour de manière non loquace que quelque chose se prépare... Approche en première personne d'un moment de vigilance vécu en introspection sensorielle*. Intellectica. Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive, n°66, 2016/2. Phénoménologie de la vigilance et de l'attention. Philosophie, sciences et techniques. pp. 103-124. DOI : <https://doi.org/10.3406/intel.2016.1820> [www.persee.fr/doc/intel\\_0769-4113\\_2016\\_num\\_66\\_2\\_1820](http://www.persee.fr/doc/intel_0769-4113_2016_num_66_2_1820)

BERGER Eve, VERMERSCH Pierre. Réduction phénoménologique et époque corporelle : Psycho- phénoménologie de la pratique du « point d'appui ». 2006, Expliciter 67: 45-50.

<sup>520</sup> ROQUET Christine. *Op.cit.*, p. 64

<sup>521</sup> Ibid.

<sup>522</sup> Ibid.

<sup>523</sup> ROQUET Christine. *Op.cit.*, p. 189-190

la relation entre danseurs et regardeurs, et la dimension affective du phénomène de contagion émotionnelle importante pour l'apprentissage de cette capacité de déplacement du point de sentir – lorsqu'on entre en résonance avec le geste de l'autre qui permettrait de guider la personne dans le ressenti de « l'autre en elle-même ». Le processus par lequel on écoute une « variante de nous-même » en la mettant en perspective avec d'autres variantes, sonores mais aussi multisensorielles me paraît correspondre à ce processus : j'écoute du point de sentir de l'autre car je peux me « porter », je peux sentir l'autre, je peux me « saisir » d'une autre façon du sonore, en me sentant moi-même. La notion « d'oreille amphibie<sup>524</sup> » que propose Damien Lehman, écoute à la fois imaginante et percevante, me paraît correspondre à cette dynamique : par notre écoute à reculons, nous imaginons le son comme appartenant à un espace partagé, distinct nous-mêmes afin de nous percevoir nous-mêmes et nous nous virtualisons, nous déplaçons notre point de sentir pour « saisir » le son.

Cette capacité à nous porter nous-mêmes, à être dressés dans une lutte constante contre la gravité ne naît pas de nous seuls : elle se construit par nos échanges avec notre entourage, qui nous porte. Revenons sur le développement du bébé pour mieux comprendre les enjeux du déplacement du point de sentir entre soi et l'autre pour faire émerger la modulation tonique.

### 3.6.2.3 L'apprentissage de la verticalité pour se construire entre soi et l'autre

Au cours de notre développement, le processus de verticalisation par la lutte contre la gravité est intimement lié à la naissance du sentiment de soi en relation avec l'autre. Lesage parle d'une « Gestalt tonique » que l'on a engrammée dans notre processus de verticalisation et qui constitue nos habitudes, nos façons d'habiter le monde. Notre attitude par rapport à la gravité, nos postures révèlent tous les accidents de ce parcours et conditionne notre façon d'éprouver le monde.

Dès notre conception, nous sommes d'abord portés dans le ventre de notre mère, puis nous sommes portés par les personnes qui s'occupent de nous. Le nouveau-né naît replié sur lui-même et même enroulé, c'est-à-dire qu'il « présente une tonicité de rassemblement et de préservation, qui ne concerne pas les muscles profonds de la colonne<sup>525</sup> ». L'enroulement global du corps du bébé lui permet une sécurité de base dans une expérience-refuge. Il est hypertonique en périphérie et hypotonique au niveau central, ce qui correspond à une tonicité contenante qui n'est pas encore « orientée vers » l'extérieur. À partir de cette tonicité de rassemblement, tout l'enjeu va être pour lui d'acquérir une tonicité axiale par l'apprentissage de sa verticalité, afin de s'ouvrir au monde et à ses capacités d'action dans le monde. Cet apprentissage, cette structuration psychocorporelle se forme par ses relations à son entourage. Par la relation avec son entourage, il s'oriente, il apprend à « aller vers ». Pour cela, il a besoin de soutien, d'appuis qui lui permettent de construire son axe et qui vont lui permettre de se construire pour « aller vers ».

La qualité des soins, comme le *holding* et le *handling* développé par Winnicott<sup>526</sup>, par lesquels on le porte et on ajuste son geste à ses besoins, lui permet de se recentrer, se ressourcer,

---

<sup>524</sup> LEHMAN Damien. *Entre Chopin et son piano*. Article inédit.

<sup>525</sup> LESAGE Benoît. *Un corps à construire*. Toulouse : éditions Erès, 2021, p.134

<sup>526</sup> WINNICOTT Donald. « La théorie de la relation parents-nourrissons », dans *De la pédiatrie à la psychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1969.

se rassembler afin d'apprendre à gérer ses modulations toniques liées à ses états physiques et ses émotions. Les *caregivers* tiennent l'enfant entre leurs bras, ce qui soutient l'enfant et lui permet de se mettre progressivement en relation avec le monde en construisant sa verticalité. Le bébé éprouve et expérimente un support, tant sur le plan psychique que physique. Par le rapport au sol et au portage de ceux qui s'occupent de lui, le bébé apprend à exercer des pressions, ce qui suppose une intégration de son poids, et partant de ses appuis<sup>527</sup>. Progressivement, il va devenir de plus en plus autonome dans cette expérience de sécurité en apprenant cette dialectique du support. Cette construction se fait de façon intersubjective : les *caregivers* adaptent leur façon de porter aux besoins de l'enfant, ils ajustent leur geste et leur « porté » en fonction de ce que le bébé leur renvoie comme signaux, ainsi l'imperfection du porté de l'enfant avec les bras humains et le dialogue tonique qui s'ensuit, l'accordage tonique, permet d'être incité à ajuster son tonus et à apprendre d'autres schèmes sensori-moteurs pour s'adapter à différentes situations<sup>528</sup>. Le portage et le maintien permet à l'enfant de se sentir « protégé », d'être en sécurité, afin qu'il puisse prendre appui de façon à développer ses relations avec l'environnement, à apprendre à aller vers l'autre, à bouger en relation. Ce dialogue du « porté » est un dialogue tonique, comme celui qui se fait à travers les interactions vocales entre la mère et l'enfant étudié par Stern : ceux qui s'occupent de l'enfant s'ajustent à lui, et l'enfant s'ajuste aux propositions de porté qui lui permettent de s'orienter vers le monde.

Le dialogue du « porté » se forme par le jeu fondamental de « déposer/prendre appui/repousser » : « La dialectique appui/repousser construit la tonicité et l'on assiste au fascinant croisement des plans toniques : lorsque le bébé se met debout, il a ouvert ses ceintures et construit une tonicité axiale<sup>529</sup>. » Le bébé qui évolue de « replié sur lui » à « ouvert vers le monde » change complètement son organisation posturale. Par le jeu des appuis et des repousser, le bébé s'ouvre au monde sans s'insécuriser, dans une dialectique rythmique jaillir/se recentrer. Il se met alors en place une autre dialectique faite d'aller vers et de ramener à soi, dans un jeu corporel de déploiement-abduction-rotations externes/retour à soi-adduction-rotations internes. Cette dynamique construit des chaînes musculaires ou cheminements de tension qui sous-tendent des rapports au monde et des façons de s'articuler au monde. Le schème essentiel est le repousser, qui implique une prise d'appui nourrissant sa tonicité axiale et qui permet au bébé de conforter sa sécurité de base. Alors qu'il était hypertonique au niveau périphérique et hypotonique au niveau axiale, ce qui était lié à sa position de repliement/fermeture, il apprend progressivement une tonicité assertive axiale et un relâchement des membres et ceintures qui permettent une verticalité autonome et ouvrent le champ de la manipulation des objets et des interactions :

De défensive, la tonicité devient assertive, corrélée à une disponibilité périphérique qui favorise les échanges. Le corps s'ouvre aux convocations du monde, aux pressions de toutes sortes, physiques, mais

---

<sup>527</sup> LESAGE Benoît. *Jalons pour une pratique psychocorporelle*. Toulouse : éditions Erès, 2012, p.42

<sup>528</sup> Sous la direction de l'ABSM-André Bullinger. *La fonction proprioceptive. De la construction d'un ancrage corporel au sentiment d'exister*. Editions Erès, 2022.

<sup>529</sup> LESAGE Benoît. *Jalons pour une pratique psychocorporelle*. Toulouse : éditions Erès, 2012, p.42



aussi relationnelles, aux regards, paroles, caresses, injonctions, à la circulation d'objets, aux gestes d'aller vers, de préhension, d'introjection<sup>530</sup>.

Benoît Lesage appelle ce processus de croisement des plans toniques le « chiasme tonique<sup>531</sup> ». C'est l'émergence de la gestalt tonico-posturale qui caractérise chacun de nous : elle est donc une stabilisation d'un phrasé permettant d'entrer en relation avec l'environnement en distinguant un dedans et un dehors toujours en relation : s'ouvrir au monde et se refermer. La verticalité autonome nous permet de nous orienter et de nous mettre en relation avec notre entourage, par le jeu du « repousser ». Progressivement, l'enfant développe des chaînes musculaires et articulaires et construit son corps de façon à parvenir à se porter lui-même. La capacité à se porter, à être vertical, reste un enjeu majeur de l'individu tout au long de la vie. La façon de s'ajuster à la gravité est profondément liée à l'émotion, et donc à la façon dont l'individu se relie au monde et l'éprouve. La position « enroulée » perdure bien sûr, mais elle n'est plus qu'une seule organisation tonique parmi d'autres : elle reste liée à la protection et au besoin de se couper du monde pour se ressourcer. Dans notre pratique artistique expressive où nous sommes au contraire « reliés », la tonicité assertive apparaît comme centrale.

L'intégration du point de vue de l'autre est un enjeu majeur de la construction de la verticalité dans le développement de l'enfant qui correspond au développement de la tonicité axiale que l'enfant apprend à développer. Comme nous l'avons développé avec les schèmes émo-toniques, le bébé apprend des « schémas d'être avec » en l'intégrant ce que l'autre sent et ce qu'il sent : il s'oriente vers l'autre pour dialoguer avec lui en apprenant à se séparer du support, en apprenant progressivement à être vertical, à construire un point de vue, et il l'apprend de façon rythmique. Cette représentation de l'axe qui permet de construire le sentiment de soi et celui d'autrui apporte un élément important à la construction de notre jeu pianistique. Pour nous qui jouons avec ces schèmes émo-toniques, le travail de restructuration de l'axe pourrait nous ouvrir la porte de la relation avec « l'autre en nous » et nous permettre de nous surprendre nous-mêmes dans cette rencontre avec cet « autre ». La construction de l'axe représenté apparaît comme un repère intersubjectif à travers ces échanges entre le bébé et son entourage si fondamentaux aux arts.

#### **3.6.2.4 Le sentiment de soi comme pérennité au sein d'un flux d'échanges**

« L'être joué » qui paraît paradoxal à notre vision du soi occidental égocentrée et l'idée de pouvoir faire émerger son impulsion de mouvement sans la décider ne l'est pas si l'on s'intéresse à la façon dont le bébé constitue son sens du soi progressivement, par l'expérience de l'intersubjectivité.

L'émergence du soi-noyau, du sentiment de soi est selon Benoît Lesage lié à la construction de la tonicité axiale lors de notre développement et émerge de l'orientation vers l'environnement, de la mise en relation avec l'entourage : c'est dans un dialogue constant sensoriel et moteur avec l'environnement que les modulations toniques ressenties comme un état d'arrière-plan stabilisent un sentiment de soi<sup>532</sup>. La fonction tonique implique la

---

<sup>530</sup> Ibid. p.135

<sup>531</sup> Ibid.

<sup>532</sup> LESAGE, Benoît. *Un corps à construire*. Toulouse : éditions Erès, 2021, p.127

construction de limites qui permettent l'échange fluide de l'individu avec le monde et la possibilité pour l'individu de moduler ses échanges. Comme l'explique Lesage, tout élément vivant doit faire face à une double exigence : se différencier via une membrane tout en étant connecté à son milieu ; la membrane que nous avons évoquée plus haut comme « zone transitionnelle » n'est pas une surface étanche mais au contraire un haut lieu d'échange, tout comme une enceinte : la fonction tonique nous permet de faire varier le jeu des échanges entre nous-mêmes et l'extérieur : « Il n'y a pas un dehors et un dedans, mais une relation entre le vivant et son milieu, un rapport adaptatif, l'un étant pénétré et modifié par l'autre. Dans les deux sens, cela va de soi<sup>533</sup>. »

La conception du « soi » comme « ego » se trouve changée, ce qui rencontre aussi la notion de « moi-peau<sup>534</sup> » d'Anzieu : le soi est le lieu d'échanges avec le monde et non plus un « intérieur clos<sup>535</sup> ». Être soi, c'est durer dans le sens où on assure une pérennité au sein d'un flux d'échanges et de modifications. Les limites ne sont plus celles d'un contenant hermétique mais rejoignent une conception d'échanges régulés : cela requiert, dès le niveau cellulaire, une capacité perceptive et mémorielle, fonctions qui se retrouvent au niveau myofascial, à travers les chaînes, qui sont autant de mémoires du corps-en-lien :

Dedans et dehors apparaissent moins comme des lieux compartimentés que comme des processus, des flux directionnels qui rendent compte du fait que le milieu intérieur réagit sans cesse à ce qui se passe dehors, et que comme tout système vivant nous (co)créons notre milieu extérieur<sup>536</sup>.

Daniel Stern<sup>537</sup> analyse le sens de soi émergent du nourrisson comme anticipation d'une relation d'altérité. Le soi est l'espace d'un rapport : en ce sens, l'altérité qui régit le rapport à l'espace, régit le fonctionnement même de la sensorialité<sup>538</sup>. La notion de « limites » se construit pour le bébé avec la construction de sa proprioception, c'est-à-dire avec la perception de ses membres dans l'espace associée avec les sensations vestibulaires et toniques. La proprioception se construit selon Bullinger par l'intégration entre les flux sensoriels venant du dehors et les sensations plutôt internes<sup>539</sup>. Damasio parle de proto-soi, comme un substrat de sentiment de soi : dans une situation donnée, une émotion éprouvée implique cet engagement du corps comme état corporel associé.

Le sentiment de soi est lié à l'encartage des états corporels, c'est-à-dire la façon dont on ressent telle ou telle « émotion d'arrière-plan » localisée dans des régions somato-sensorielles. Il se fonde sur une dynamique interactionnelle : l'image du corps est un processus. Schilder, psychiatre et phénoménologue, propose le concept d'image du corps en 1930 comme « l'image de notre propre corps que nous formons dans notre esprit, autrement dit la façon dont notre corps nous apparaît à nous-mêmes ». Il s'agit d'un travail psychique qui est un processus de synthèse, dynamique, interactionnel, en constant remaniement entre les images passées, la posture actuelle, etc. L'image du corps n'est pas un acquis inaltérable mais est surtout un support d'interaction, car l'image que je construis de mon propre corps me permet d'accéder à celle d'autrui. On parle alors d'images du corps : nous bougeons et percevons en fonction de

---

<sup>533</sup> PROCHIANTZ Alain. *Qu'est-ce que le vivant ?* Seuil, 2012, p.38

<sup>534</sup> ANZIEU Didier. *Le moi-peau*. Paris : Dunod, 1995

<sup>535</sup> DAMASIO Alain. *Le sentiment même de soi*. Odile Jacob, 1999

<sup>536</sup> LESAGE, Benoît. *Un corps à construire*. Toulouse : éditions Erès, 2021, p. 133-134

<sup>537</sup> STERN Daniel. *Le monde interpersonnel du nourrisson*. Presses Universitaires de France, 2003

<sup>538</sup> DAMASIO *L'erreur de Descartes*. Odile Jacob, 1995

<sup>539</sup> Sous la direction de l'ABSM-André Bullinger. *La fonction proprioceptive. De la construction d'un ancrage corporel au sentiment d'exister*. Editions Erès, 2022.

nos désirs et de nos mémoires, il ne s'agit pas que de l'image posturale du corps. Nous construisons des images d'autrui pour entrer en relation. Nous avons vu que le cerveau simule en permanence des situations, imagine pour pouvoir « essayer » de nouvelles possibilités et nous les faire éprouver sans que nous soyons réellement dans ces situations. Selon Schilder, « notre image du corps n'est pas possible sans l'image du corps de l'autre ». La présence d'autrui modifie la perception de notre propre corps, l'image de soi est un processus. En phénoménologie, on se demande comment le sujet coïncide avec son corps : le corps n'est pas une chose, il n'est pas un outil, il est soi ; le sentiment de soi transcende alors la notion d'image du corps : on parle davantage des images du corps.

Pour stabiliser ce sentiment de soi, on doit stabiliser l'axe corporel vertical qui apparaît progressivement au cours des interactions afin de pouvoir interioriser les effets du geste, c'est-à-dire que l'on doit créer un repère non plus égocentré mais représenté qui permette d'interagir avec l'alentour : « L'émergence de la tonicité axiale permet de stabiliser et d'assurer un point de vue, un lieu d'où on interagit avec l'alentour<sup>540</sup>. » La « prise de position » de l'interprète ou sa « resubjectivation » se remet en route à chaque prémouvement, lorsqu'il met en perspective ses « variantes » ou « autres de soi » et son sentiment de soi. Le processus de la verticalité essentiel à chaque prémouvement correspond à « l'équilibre de luxe » et « l'opposition » en anthropologie théâtrale. Non seulement la réorganisation gravitaire correspond à une modulation tonique, mais elle est associée à un sentiment de soi, une permanence liée à l'invariant gravitaire qui permet d'interagir entre les moments du jeu pianistique et de mettre en perspective des éléments différents. Le « soi » et « l'autre » ne sont à aucun moment séparés, comme « l'intérieur » et « l'extérieur » : l'axe « objectif », est une représentation qui émerge du processus intersubjectif. Il apparaît comme une dynamique de mise en relation avec le monde, intégrant les trois plans de l'espace. À travers l'apprentissage de son alignement gravitaire, le sujet doit apprendre un système de référence fixe et extérieur, euclidien, pour pouvoir se mettre en relation avec autrui<sup>541</sup>. Pour sentir sa verticalité, pour se tenir debout et affirmer un point de vue, il faut pouvoir se décentrer et se représenter l'axe tel qu'il est perçu par tout le monde, et pour pouvoir créer cette représentation, il faut se ressentir. L'axe vertical apparaît donc comme une référence, non pas seulement pour « se tenir droit ! », mais pour avoir la capacité de se décentrer puis de se recentrer et ainsi de faire des liens dans le temps entre des virtualités de « façons d'être autre ». Ce changement de référentiel induisant une modulation tonique me paraît constituer la dynamique de « l'écoute à reculons » nous permettant de « prendre position » et de nous sentir agent du geste de saisie du sonore.

### 3.6.3 Apprendre à « être porté »

Le déplacement du point de sentir entre point de vue de soi et point de vue d'autrui est associé à la capacité à « se porter ». Dès que nous avons appris à marcher, nous devons nous porter sans l'aide d'autrui ; cependant, cela ne signifie pas qu'à l'âge adulte et en tant

---

<sup>540</sup> LESAGE Benoît. *Un corps à construire*. Toulouse : éditions Erès, 2021, p.127

<sup>541</sup> Ibid. p.94

qu'interprète, nous pouvons nous porter seuls. « L'auto-appui » dont parle Ruggieri<sup>542</sup> comme d'une donnée fondamentale au théâtre est un appui construit à travers une intersubjectivité qui fonde toujours celle de notre perception. Pour se porter, il faut se sentir « porté ». Nous cherchons à sentir notre « porté », non pas en nous « auto-portant », mais en « mettant en route l'Autre en nous-mêmes<sup>543</sup> », qui s'est en quelque sorte engrammé dans notre système sensori-moteur et dans notre corporéité, afin de parvenir à nous sentir « portés ».

Si le bébé tout au long de son développement, bouge en relation avec ceux qui s'occupent de lui, à travers notre jeu de musicien comme chez le danseur, nous impulsions notre geste de saisie sonore entre le point de sentir de « l'autre » qui nous écoute, et celui de nous-mêmes qui nous positionnons en tant que sujet par rapport à cet élément sonore. La mémoire de soi et le changement du point de sentir permet de se porter et de se réaligner par rapport à son axe vertical. Pour nous permettre de sentir le déséquilibre et de nous réaligner en nous organisant toniquement pendant le prémouvement, il faudrait déplacer son point de sentir tout en continuant à se sentir soi : sentir qu'on habite au bout des doigts, l'articulation de l'omoplate, dans le bassin, etc. Je peux alors percevoir « l'autre » de différentes façons en naviguant dans mon corps. Godard parle de « demeures nomades<sup>544</sup> » pour évoquer cette capacité à naviguer entre ce qui porte et ce qui est donné au monde. Au lieu de sentir que notre bras « va vers », s'oriente, et que nous pesons avec notre tronc sur le tabouret, nous cherchons à sentir comment ces deux zones sont « à la fois portées par le sol et par l'espace » : « il s'agit de pouvoir donner son bras au monde tout en restant posé sereinement sur sa chaise<sup>545</sup>. », explique Roquet. Lorsque nous changeons notre point de sentir, nous sommes alors à mêmes de sentir que nous ne sommes pas simplement en train de faire un déplacement par lequel un segment du corps se déplace, mais que nous sommes en train de modifier notre façon d'habiter le monde. Godard parle de l'accroissement de notre capacité « d'aller vers » le monde, de cette « dilatation de l'habitat » comme d'une capacité à modifier notre « vergence », c'est-à-dire à déplacer nos points de sentir. La « vergence » par laquelle on coordonne les deux polarités « se rassembler en soi » et « s'ouvrir » au monde sous-tendrait l'apprentissage de toutes nos articulations entre les plans de l'espace (gauche-droite, bas-haut).

En apprenant à nous porter, nous déplaçons donc nos points de sentir et apprenons à construire la continuité entre nos différentes orientations dans l'espace en fonction de ce que nous souhaitons percevoir « en une fois ». Non seulement cette capacité nous projette dans l'espace, mais elle nous projette donc dans le temps. Musicalement, les métaphores du « poids » du son, de sa substance, sa couleur trouvent leurs résonances dans les expressions « porter un discours », « habiter un discours », « porter le son<sup>546</sup> » chez Marc Monnet ne sont pas des métaphores mais littéralement la description du processus d'habitat de son corps, de la capacité à se porter soi-même pour nous orienter vers quelqu'un, de prendre contact avec notre entourage. Cela correspond aussi aux recommandations de Chopin qui parlait également de

---

<sup>542</sup> RUGGIERI Vezio ; Léa Walter. *Une Nouvelle Orientation Psychophysique dans la Pédagogie Théâtrale Contemporaine*, Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 5, n. 3, p. 622-639, sept./déc. 2015. Disponible sur : <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266047373>

<sup>543</sup> GODARD Hubert. *Le regard aveugle*. Entretien avec Suely Rolnik, in Catalogue de l'exposition Lygia Clark, Musée des Beaux-arts, Nantes, 2005, p. 73-78.

<sup>544</sup> GODARD Hubert. *Fond / Figure : entretien avec Hubert Godard*, in [www.pourunatlasdesfigures.net](http://www.pourunatlasdesfigures.net), dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018.

<sup>545</sup> ROQUET Christine. *Op.cit.*, p.189-190

<sup>546</sup> MONNET Marc. *En pièces : Pour la mort d'amour*

« porter la phrase d'un large souffle » et encourageait ses élèves à apprendre le chant<sup>547</sup>. Le « porter » serait la caractéristique principale du vivant et de la continuité de la phrase musical : savoir porter et être porté, savoir « soutenir » et être soutenu permettrait de remplir l'intervalle entre les impacts dans cette « tension intérieure ».

Le processus postural donne alors accès à l'espace comme « lieu de posturation », de manipulation, mais aussi de représentation et de réflexion, « admettant autrui dans une attention partagée<sup>548</sup>. » Ainsi, l'intégration des plans de mouvement est un processus relationnel : l'espace nous posture, nous oriente, nous permet de passer d'un référentiel égocentré à un référentiel allocentré : ce qui est important pour les musiciens est alors d'avoir la possibilité de faire cette alternance en permanence. L'espace entre les zones du corps apparaît « habitable » par notre geste de « saisie », de « prise » par lequel on projette nos possibilités en mettant en relation différentes zones du corps. Cette navigation, en faisant résonner les zones du corps entre elles, semble, comme l'expliquent Roquet et Lesage, correspondre au processus de l'empathie que l'on pourrait alors sentir en étant seul sur scène, puisqu'autrui est engrammé dans notre fonctionnement perceptif et tonique. Savoir organiser sa verticalité en se portant permettrait de mettre en perspective « l'autre » et soi-même, c'est-à-dire, dans le jeu musical, permettrait de mettre en perspective différents éléments musicaux dans le temps comme autant de « variantes de soi-même ».

### **3.6.3.1 Le temps de la perception et de son intégration : changer de point de sentir pour enacter le temps**

L'autre caractéristique du processus de l'empathie mise en évidence par Lesage est qu'elle nécessite un écart temporel, une possibilité de distinguer le temps de la perception de celui de son intégration<sup>549</sup>, qui semble correspondre dans une perspective psychomotrice au « temps enacté » de Kozak et de Merleau-Ponty. Au contraire, la fusion, la sympathie, confondent le temps et l'espace perçu/percevant. La construction de l'espace et les changements de point de sentir entre référentiel de l'autre et le mien construisent alors le temps vécu : l'enjeu est d'être capable, à l'intérieur de l'écart temporel et des « intervalles entre », d'éprouver ce changement de référentiel et leur intégration.

Ainsi, Lesage fait le lien entre le processus de l'empathie et la capacité à « se sentir durer » malgré les variations de notre état tonique. Cela me semble correspondre à l'expérience cherchée dans le jeu musical par lequel on fait émerger la « forme musicale » dans le même geste que l'on fait évoluer le sentiment de nous-mêmes. Par notre construction du corps, on cherche à être « une entité qui perdure dans le temps et dans l'espace : il s'agit d'être identique à soi-même, de sentir sa continuité ici et là, aujourd'hui ou demain, au-delà des changements de contexte<sup>550</sup>. » Perduruer, c'est alors là aussi, non pas être identique à soi-même dans le sens de « se sentir toujours pareil », mais avoir la capacité d'éprouver des variations de son état et de pouvoir en créer des représentations qui permettront de les sentir et de les mettre en perspective. Lorsque nous sommes en contact avec « d'autres façons d'être », il ne s'agit pas

---

<sup>547</sup> EIGELDINGER Jean-Jacques. *Chopin vu par ses élèves*. Editions Fayard, 2006, p.65

<sup>548</sup> LESAGE Benoît. *Un corps à construire*. Toulouse : éditions Erès, 2021. p.209

<sup>549</sup> LESAGE Benoît. *Jalons pour une pratique psychocorporelle*. Toulouse : éditions Erès, 2012, p.24

<sup>550</sup> Ibid., p.45

de « sortir de soi-même » et de faire la synthèse de différents bouts de temps et d'espace de façon rationnelle, mais de chercher à sentir les différentes possibilités d'éprouver. Cela nous permet de nous laisser choisir parmi toutes ces possibilités de relation au monde et de nous phraser parmi les choix que nous avons faits. Ces choix ne sont alors pas des décisions volontaires mais des attitudes qui ont été rendues possibles par un travail de structuration corporelle sous-jacent qui développe nos capacités de relation, notre « je peux ».

Le déplacement du point de sentir entre « porté » et « porter » serait donc l'enjeu des moments d'écoute à reculons, ouvrant à un espace partagé. Lorsque nous écoutons à reculons, le fait que le son nous apparaisse parfois comme un objet dans un « espace partagé » qui est un espace désigné, correspond à notre prise d'appui, notre modulation tonique afin de nous projeter autrement dans l'espace.

### 3.6.3.2 Une alternance entre attitude périphérique et focale

Si quelques techniques abordées plus haut nous permettent d'activer notre attitude périphérique, comme la suspension de l'attention, les images de l'altérité et les flux sensoriels, cependant, dans la construction de notre jeu, cela n'est pas suffisant pour pouvoir sentir des variations dans l'éprouvé des « intervalles entre » qui implique un changement de référentiel.

Christine Roquet reprend cette théorie de l'empathie comme une capacité à éprouver le point de vue de l'autre en restant soi et fait de la nécessité de passer d'un référentiel allocentré à égocentré à l'alternance perceptive entre attitude périphérique et focale du danseur :

Le danseur a besoin sans cesse de faire jouer l'attitude focale (qui détermine l'objet, la figure, répond aux questions qui ou quoi et donc, en quelque sorte, cherche à savoir) et l'attitude périphérique (qui situe, saisit le mouvement, répond à la question où et donc s'ouvre à la connaissance<sup>551</sup>).

De même, Hubert Godard situe lui aussi le différentiel focal/périphérique comme une polarité fondamentale, se déployant aussi bien sur la trame des interactions intercorporelles, que dans le jeu des combinaisons entre les différentes modalités sensorielles et à l'intérieur de la même modalité. Pour Godard, le regard périphérique est associé au référentiel égocentrique et est l'indice d'une attitude non-objectivante, qui est « rencontre », fusion ou dissolution du sujet et de l'objet. A l'opposé, regard fovéal inscrit une saisie active de l'objet : c'est un regard qui nomme et temporalise. Pour ces chercheurs, il ne s'agit donc plus seulement d'activer l'attitude périphérique, mais d'alterner entre deux attitudes et deux référentiels, processus qui « met en route l'Autre » :

Ou bien je suis bloqué sur un regard objectif, ou bien je suis dans une transe complète. En fait, l'idéal, c'est de pouvoir effectuer des allers-retours. [...] c'est volontairement que je crée un différentiel. Il y a encore de l'Autre, puis il n'y en a plus. Si jamais je n'ai qu'un regard objectif – cela paraît fou de le dire – il n'y a plus d'Autre. Ce qui me permet de créer un différentiel, c'est-à-dire de remettre en route l'altérité, l'Autre, c'est d'être capable d'emprunter ce chemin. Il y a deux sortes de différentiels, l'un lié au travail à l'intérieur de chaque sens, l'autre [...] se produit par la rencontre entre deux sens différents. Ce premier différentiel que nous avons décrit ne joue pas uniquement pour le regard mais pour chacun des sens. Par exemple, il a été identifié un phénomène similaire dans le toucher et le terme « toucher aveugle » a été choisi en référence à la première découverte sur le regard. Et cela est fondamental car

---

<sup>551</sup> ROQUET Christine. *Op.cit.*, p. 188

cette opération que j'ai faite dans la révolution du regard, je peux la faire avec chacun de mes sens. Et avec le toucher, c'est énorme<sup>552</sup>.

La chercheuse en danse Carla Bottiglieri explique également l'importance de cette alternance perceptive qui permet de sentir « l'écart » entre touchant et touché qui sous-tend tous les chiasmes, expliquant que l'attitude périphérique précède la resubjectivation :

La question n'est pas d'établir un primat axiologique de l'une ou de l'autre attitude perceptive : c'est l'aller-retour incessant, la capacité de déplacement du différentiel, qui permet la mobilité de la perception et la remise en route de la plasticité de son devenir. L'attitude périphérique pourtant précède, temporellement, en tant qu'elle est support de la capacité pathique de relation, c'est-à-dire de la sensibilité aux conditions initiales du contexte<sup>553</sup>.

Au sujet du jeu pianistique, Anne Le Bozec me paraît évoquer cet aller-retour par l'image très inspirante du ricochet<sup>554</sup> : quand on lance une pierre, on lance une grande quantité d'énergie, elle rebondit dans l'eau. On peut voir ce que l'on fait du point de vue de la pierre ou du point de vue de l'eau : si l'on n'est attentif qu'au mouvement de la pierre, on a quelque chose qui est presque tout le temps dans l'air ; mais si on se focalise sur l'eau, on ne voit que des points de contacts. Il faut donc garder l'attention sur les deux, non seulement sur l'activité de la pierre, c'est-à-dire les changements d'énergie du geste et nos intentions, mais aussi sur le retour que nous renvoie chaque son et son évolution ; en quelque sorte, il faut garder l'attention à la fois sur la « chose » et sur « l'espace entre les choses ».

Certains exercices des disciplines somato-sensorielles permettent de réaliser cette alternance perceptive entre plusieurs points de vue ou points de sentir. Par exemple, en faisant le même geste du bras, on peut déplacer son attention « comme si » j'étais telle zone, comme si j'étais telle autre, afin d'explorer les différences perceptives comme si ces zones étaient vivantes. Par exemple, cette attention peut être explorée avec une balle qui masse le corps, en cherchant à mettre l'attention sur la partie du corps massée et non sur celle qui masse, comme si « on était » cette zone, puis à mettre l'attention sur la balle qui masse, afin « d'habiter » à d'autres endroits : on apprend alors à changer d'attitude perceptive, à éprouver ce que l'autre éprouve (la balle ou la partie du corps). Pour nous, pianistes, l'une de nos zones fondamentales à habiter sont les bouts de nos doigts, fondamentaux d'un point de vue perceptif et peu important d'un point de vue « moteur<sup>555</sup> », ce que nous développerons plus loin. En jouant à se sentir à tel endroit et à tel autre comme « autre », les perspectives de déplacement de notre attention sont infiniment riches.

« Changer ses points de sentir » donne lieu à des sensations concrètes, en termes de modulation de « l'espace entre les choses » comme en termes de relation à notre axe vertical. L'exploration de ces points de sentir permet de jouer avec notre attention de façon à faire de ce déplacement et de cette navigation attentionnelle un des enjeux majeurs de notre jeu musical. Pour changer son point de sentir et donc moduler sa « prise » et sa tonicité, nous allons développer deux axes principaux. Dans la prochaine partie, nous allons nous demander comment élargir notre répertoire d'être-en-lien, et pour cela comment nous pouvons moduler

---

<sup>552</sup> GODARD Hubert. *Le regard aveugle*. Entretien avec Suely Rolnik, in Catalogue de l'exposition Lygia Clark, Musée des Beaux-arts, Nantes, 2005, p. 73-78.

<sup>553</sup> BOTTIGLIERI Carla. « *Soigner l'imaginaire du geste : pratiques somatiques du toucher et du mouvement* », in *Soigner qui peut (la vie)*, sous la direction de Valérie Marange, Chimères, n°78, Toulouse, Erès, 2013.

<sup>554</sup> LE BOZEC Anne. Entretien, *Op.cit.*

<sup>555</sup> MARK Thomas. *What every pianist needs to know about the body*. Chicago : GIA Publications, Inc., 2003, p.130

la « porosité » de l'échange entre nous et le monde à travers différentes façons de moduler notre imaginaire de l'espace mouvant entre les choses tout en continuant de nous sentir nous-mêmes, ainsi qu'en explorant la catégorisation des qualités de geste selon la grille de l'Effort de Rudolf Laban. Cela permettra d'enrichir nos virtualités de qualités de geste et de pouvoir nous les représenter à travers une trame de possibles. Dans la partie suivante, nous explorerons avec davantage de détails anatomiques la façon dont on construit notre verticalité et les « rythmes » du corps, dans la perspective d'amplifier notre attention à l'axe vertical et à notre orientation, nous permettant de changer de point de sentir de façon plus variée et précise.





## 4 Explorer différentes façons d'être-en-lien

### 4.1 Travailler sur les composantes spatiales et intersubjectives du mouvement

Pour transformer notre attention à notre façon d'interagir au monde et pour déplacer notre « point de sentir », les chercheurs et enseignants en danse et psychomotricité utilisent de nombreuses techniques à travers lesquelles l'intersubjectivité et la construction de l'espace sont essentielles.

#### 4.1.1 Un « espace entre » à modeler

##### 4.1.1.1 La posturation

Dans la perspective de l'habitation de l'espace, la posture et la modulation tonique sont considérées comme des « réponses d'espace à l'espace », comme « une polarisation du corps orienté vers une direction, vers une tâche ou vers autrui<sup>556</sup> ». Pour travailler sur la tonicité, sur le prémouvement, il faut travailler sur la posture, avec toute la richesse à laquelle la notion de « posture » peut ouvrir, à la lumière des apports des recherches sur le mouvement. Il s'agit de travailler sur la façon de se percevoir dans l'espace en relation avec notre intention de nous mouvoir vers quelque chose – et non de travailler sur le corps considéré comme un instrument qui nous signale de temps en temps des problématiques, notamment par la douleur<sup>557</sup>. On parlera de « posturation » comme un processus par lequel le corps s'investit et s'apprend en relation : toutes les techniques que nous pouvons employer concernent donc l'enrichissement proprioceptif, c'est-à-dire l'acuité de la perception de nos membres dans l'espace et toutes les sensations kinesthésiques associées à chaque modulation tonique. La conception de Benoît Lesage résonne avec celles des phénoménologues, pour lesquels le corps-sujet en lien avec le monde catégorise lui-même. Il est le lieu de la rencontre avec le monde, de l'impression puis de l'expression :

Le corps en tant que résonateur/effecteur est alors le lieu de conscience de la rencontre et de l'interaction. [...] La conscience ne se retourne pas sur le corps, elle est corporelle, faite de résonances et des ajustements, des engagements posturaux, toniques, gestuels, sensoriels. [...] La sensorialité n'a rien de passif. Percevoir, c'est configurer activement, calibrer le corps et ses organes spécialisés, le mettre en forme pour organiser le perçu. On tend l'oreille, on accomode au niveau de l'œil, on module sa posture et son tonus pour accueillir ou atténuer un stimulus sensoriel. [...] Ce qui est nommé ici, c'est l'intentionnalité du corps : le corps, entendons corps-conscience, cet espace sensible qui se construit dans l'écho du monde et d'autrui-, est toujours corps-en-lien, corps vers quelqu'un ou quelque chose<sup>558</sup>.

Toutes les nuances de posture se déclinent envers quelqu'un, à l'égard d'un lieu : l'orientation est à la base du prémouvement. Construire la posture, c'est investir l'espace et la relation, c'est donc intégrer les composantes spatiales et intersubjectives du mouvement. Chaque mouvement vivant du bras est un « mouvement vers », précédé d'une orientation vers

---

<sup>556</sup> LESAGE Benoît. *Un corps à construire*. Toulouse : éditions Erès, 2021, p.107

<sup>557</sup> Ibid., p. 106

<sup>558</sup> Ibid., p.48-49

l'environnement associée à une attitude par rapport à notre poids subjectif. Chaque mouvement vivant est précédé et suivi d'une alternance perceptive par laquelle on se ressent, en changeant de point de sentir entre le référentiel « allocentrique » et « égocentrique<sup>559</sup> ». En tant que pianiste, travailler sur le prémouvement, c'est revenir à ce fondement de la motivation des gestes de nos bras.

#### 4.1.1.2 L'imaginaire du vide entre les choses comme virtualisation des possibles

L'investissement de l'espace préalable à la perception d'une forme tridimensionnelle dans le temps mis en évidence dans l'expérience de Lenay, ainsi que le changement de référentiel spatial, nous concerne à plusieurs niveaux en tant qu'interprètes. Pour pouvoir nous « saisir » imaginativement, virtuellement, des « autres de soi » sur un temps long, pour pouvoir imaginer des « pyramides » traversées avec Susan Manoff, ou la traversée macrophonique de « différents espaces » avec Florent Boffard ou Gabriel Durand, nous devons avoir développé notre capacité d'investissement de cet espace tridimensionnel qui permet de déplacer nos points de sentir et donc d'alterner perceptivement entre attitude périphérique et focale. Notre capacité à imaginer « l'espace entre » et surtout des différences entre les « espaces entre » correspond à des espaces que l'on peut ressentir de façon aussi bien intercorporelle – entre différentes zones du corps – qu'intersonore – entre les sons – mais aussi entre zones du corps et éléments sonore. Dans tous les cas, ces espaces construits et ressentis se réfèrent à « mon » espace de relation ; ils me paraissent constituer un axe de travail important chez les danseurs comme chez les musiciens.

La capacité à changer de point de sentir apparaît notamment pour les pianistes comme une capacité à sentir le piano non plus comme un instrument mais comme une véritable partie d'eux-mêmes<sup>560</sup>, comme une « annexe » par-delà laquelle ils touchent et sont touchés. Dans la perspective de la « prise » et du « système haptique », notre corps n'est plus considéré comme un « objet » de notre perception qui aurait alors des bords nets mais comme l'explique Gibson, « les appendices, prothèses et autres objets de médiation avec lesquels nous agissons dans le monde, constituent des prolongations de notre corps propre qui se voit ainsi constamment reconfiguré<sup>561</sup> ». Le point de sentir du corps peut se déplacer à travers l'objet en contact : je peux « me » sentir ailleurs. Je ne suis plus un espace contenant des organes, comme limite contenante et unie, mais je me définis en relation : je peux donc déplacer mon point d'action pour me mettre en contact avec d'autres faces de l'objet et « habiter » ailleurs, naviguer dans mon corps, notamment habiter « au bout des doigts » pour les pianistes. Ainsi, « il est un fait remarquable que lorsque l'homme touche quelque chose avec un bâton, il le sent au bout de ce bâton, et non dans la main<sup>562</sup>. » Il en est de même avec toutes les « annexes » techniques qui transforment le pouvoir d'action, comme lorsqu'on conduit une voiture par exemple, ou lorsque on joue du piano : on peut se sentir en contact avec le sonore si le piano nous apparaît comme

---

<sup>559</sup> Cf.4.5.2. de ce travail : L'empathie : Un déplacement du point de sentir

<sup>560</sup> Cette capacité transparait dans les imaginaires de « l'être joué » où il n'existe plus de filtre entre l'espace sonore, le flux temporel et le musicien qui parfois n'a plus l'impression de « jouer du piano ». cf. annexe I

<sup>561</sup> GIBSON James. « Le système haptique ». In *The senses considered as perceptual systems*. Trad. fr. dans *Nouvelles de Danse*, n°48-49, 2001, automne/hiver, 94-120, p.103

<sup>562</sup> Ibid.

une « prothèse » prolongeant notre corps. On peut aussi sentir les cordes résonantes comme notre prolongement, afin de déplacer notre « point de sentir » ; ainsi, certains enseignants stimulent l'imaginaire de la longueur de la corde chez les élèves afin d'accompagner le geste de « saisie » sonore, qui est alors plus long dans les graves que dans les aigus. La capacité à se projeter dans le monde, dans le « je peux », implique que nous puissions naviguer dans notre corps et habiter à différents endroits afin de nous relier. À travers cette expérience, nous ne sommes pas un « ego » homogène, mais un réseau de possibilités et de ressenti ; nous pouvons nous ressentir à divers endroits de notre corps et même au-delà, nous pouvons alors « habiter plus loin ».

#### 4.1.1.3 Construire une « pédale d'espace »

L'un des premiers exercices que certains enseignants recommandent de proposer aux enfants consiste à leur faire écouter la longueur de la résonance du piano pour « activer leur perception » et leur faire explorer ce qu'il se passe au-delà du geste d'enfoncement de la touche. Anne Le Bozec insiste pour que dès l'enfance, on fasse comprendre et imaginer aux jeunes musiciens que l'onde sonore se déploie dans l'air et que, une fois la touche enfoncée, le son se déploie dans le temps et dans l'air, après que nous avons joué et sans que nous ne puissions le moduler par notre activité musculaire « extérieure ». Ce phénomène fondamental et l'imagination de ce phénomène permet une « déconnection » à notre volonté d'activité « visible extérieurement ». Cela implique en effet de nous connecter au retour perceptif du son, à « l'après » et non au moment de l'impact : notre toucher n'est pas seulement notre toucher « sur la touche » mais, par l'instrument, le toucher de la mise en vibration de l'air, qui nous échappe mais que nous pouvons percevoir après avoir joué, donc seulement après notre action : nous pouvons aussi sentir le retour vibratoire qui se produit au bout des doigts par l'instrument piano. C'est ainsi que la perception de la vibration sonore par les doigts, comme l'imagination de l'onde dans l'air qui part et revient, nous permet de ne pas considérer le piano comme un objet, mais comme un prolongement par lequel nous pouvons toucher l'air et le faire vibrer avec nos doigts<sup>563</sup>. Neuhaus propose aussi de jouer un accord dans la pédale, de penser à autre chose, puis de le rejouer « là où il en est<sup>564</sup> » ; à partir de cette expérience, on écoute plusieurs sons, on parvient à les lier, et, ce qui est une problématique particulièrement importante au piano, à écouter en « faisant vivre » la longueur du son et en se faisant vivre par ce geste.

Dans une autre perspective que celle de Marco Stroppa, ce type d'expérience constitue aussi « recherche composée<sup>565</sup> » pour Philippe Schoeller, compositeur particulièrement attaché à la recherche « d'habitation » de la résonance dans la rencontre avec le monde, en particulier dans sa musique pour piano, instrument à propos duquel il exprime la dimension tragique de l'inexorable « mort de la résonance ». Dans le cadre du *Collectif G*<sup>566</sup>, nous avons ainsi

---

<sup>563</sup> Une partie de la théorie de l'affordance de Gibson porte d'ailleurs sur ce « qu'affordent » les matières, notamment la matière de l'air, partie selon Kozak trop souvent oubliée. KOZAK Mariusz. *Op.cit.*, p.93

<sup>564</sup> NEUHAUS Heinrich. *L'Art du piano*. Paris: Van de Velde, 1971

<sup>565</sup> HOLSCHER Florian. *Op.cit.*

<sup>566</sup> Collectif G est un collectif pluridisciplinaire que j'ai participé à fonder en 2020 autour de la création de pièces musicales à dimension performative, recherche intimement liée avec ma recherche doctorale

commandé *Rouge Silence*<sup>567</sup>, pièce en deux volets dont la première partie est écrite pour deux pianistes et un espace scénique avec deux chaises. Dans cette pièce, une cale maintient la pédale *forte* enfoncée, de telle sorte que la résonance se déploie sans avoir besoin de tenir la pédale, et cela même lorsqu'on s'éloigne du piano. Cette « recherche composée » explore la dimension de spatialisation de l'écoute de la résonance et le « déplacement du point de sentir » de façon palpable et visuelle pour l'auditeur, puisque les deux pianistes se meuvent autour du piano et s'écourent l'un l'autre, ou bien écourent la résonance du piano en étant tous les deux assis sur les chaises. Cette spatialisation est particulièrement intéressante car elle est intégrée à l'écriture de l'œuvre musicale et inséparable des éléments sonores eux-mêmes. Elle a d'ailleurs fait l'objet d'un travail intensif avec le compositeur qui parle de « pédale d'espace » pour évoquer les déplacements des pianistes qui sont générés par le sonore. Les pianistes semblent à la fois jaillir du sonore, mais aussi le modeler par la qualité de leur éloignement ou de leur rapprochement. Ainsi, les variations des retenues, de l'intensité, de la vitesse de leurs pas, sont modelées de la même façon que les gestes pianistiques et correspondent à leur façon d'écouter et de « faire écouter » la résonance, rappelant le processus de la « chair », entre traversée du monde par le sujet et retournement expressif du sujet sur le monde.

Kurtág propose un jeu similaire<sup>568</sup> : il demande à l'enfant de jouer une touche avec une certaine intensité, puis de courir autour du piano pendant qu'il tient la pédale « à la vitesse qu'il veut », cherchant à encourager ainsi la relation entre la vitesse du pas, l'écoute de la longueur du son, l'anticipation de la relation entre intensité du son et longueur de la résonance, etc. Il cherche donc à lui faire « habiter » l'espace sonore, construire « son » espace en lui permettant de choisir la qualité de son en relation à la façon dont il marchera en écourent, et donc en se « saisissant » des différentes bribes de résonances se diffusant dans l'espace. La qualité de la « marche » s'associe alors à celle du « geste de l'écoute ». De ce fait, ce jeu lui permet aussi de construire « son » temps, puisqu'il cherche à lui faire mettre en perspective différentes façons de se « saisir » du son et de « lui-même en relation avec l'espace sonore », qui impliquent de sa part à la fois une anticipation de son pas et une mémoire de lui-en-lien, en train de jouer la note<sup>569</sup>.

L'investissement de l'espace, préalablement à la performance comme espace de « prise » et donc de disponibilité est décrit par plusieurs chercheurs en mouvement comme essentiel afin de développer l'attitude périphérique pendant le jeu. Ainsi par exemple, l'enseignante de Technique Alexander Barbara Conable développe la notion de conscience inclusive reprise par Jennifer Johnson, qui correspond à la distinction entre « attention » et « concentration ». La méthode qu'elle propose investit l'espace – et non la « suspension ». Elle propose d'imaginer des « zones concentriques », se déployant dans l'espace kinesthésique du musicien : une première zone correspond à l'espace que son corps peut atteindre par ses mouvements, puis une deuxième zone à l'espace commun avec les autres musiciens sur scène, une troisième pourrait correspondre à la salle entière, enfin une quatrième qui inclurait le public entier. Ces zones correspondent aux quatre « instruments » auxquels l'interprète « s'accorde »

---

<sup>567</sup> SCHOELLER Philippe. *Rouge Silence*, commande du Collectif G, créée au Théâtre des Bouffes du Nord à Paris par le pianiste Matvey Zheleznyakov et moi le 13/03/2022, cf. Annexe V

<sup>568</sup> KURTAG György. *Entretiens, Textes, Dessins*. Contrechamps, 2009, p.102

<sup>569</sup> Dans le cadre du spectacle ROUGE SILENCE du Collectif G, je reprends ce jeu en le proposant à une personne, et en général, à un enfant volontaire du public afin d'introduire à la pièce *Rouge Silence* pour deux pianistes.

avant le concert afin de « se proportionner au lieu », tel que le décrit Anne Le Bozec<sup>570</sup>. Se préoccupant de l'enseignement de l'investissement de l'espace, Johnson explique :

Nous pouvons enseigner à nos étudiants à organiser de manière appropriée toutes ces informations périphériques utiles autour d'un centre d'attention en mouvement constant. [...] Au lieu de leur demander de la concentration, nous devons enseigner à nos étudiants comment prendre conscience de manière inclusive de toutes ces informations que leurs sens leur envoient et comme les organiser afin qu'au lieu de les submerger, elles les calment. La conscience inclusive ne doit pas être confondue avec le « multitâche » qui conduit généralement à un état émotionnel et mental légèrement frénétique et submergé. Quand un musicien devient inclusivement conscient, il reçoit des informations de ses sens, mais parce que l'information reçue est organisée, elle ne l'accable pas. [...] Quand une musicienne utilise la conscience inclusive avant et pendant un concert, elle s'approprie son espace, qui lui devient familier et confortable. [...] Pendant la performance elle-même, un musicien doit apprendre à se concentrer sur l'essentiel, sans perdre conscience de la périphérie. Imaginez des zones concentriques<sup>571</sup>.

Le « jeu de la vision périphérique » qu'elle propose implique une construction progressive de l'espace, afin de déployer l'attention de l'élève en dehors de sa zone de « jeu » et afin qu'il utilise différents sens. Ce type de cercles concentriques sont révélés par la recherche composée de *Rouge Silence*, puisqu'ils apparaissent presque indispensables à créer pour jouer la pièce. Mark explique que l'attention inclusive permet aussi de déplacer son point de sentir à travers l'espace du corps :

J'insiste pour que nous bannissons le mot « concentration » de notre vocabulaire musical et que nous pensions plutôt à l'entraînement de l'attention. Nous devons être attentifs aux mouvements de notre corps lorsque nous jouons du piano. Nous devons être conscients de notre corps comme d'un tout unifié. En effet, les parties du corps qui ne sont pas incluses dans notre conscience risquent de se figer. [...] L'état mental approprié pour les musiciens est celui de l'attention inclusive. Nous devons développer un champ de conscience qui inclut tous les éléments qui influencent notre jeu, pas seulement nos mains et nos bras, mais aussi notre dos, nos jambes et notre corps tout entier<sup>572</sup>.

Un autre exercice proposé par Johnson, la « perception périphérique de tous nos sens », cherche à faire parvenir le musicien à la même perception périphérique des « stimuli provenant de tous nos sens, et pas seulement de la vision » ; elle propose ainsi de se demander ce qu'on entend en même temps que notre propre musique, et surtout de développer notre sens tactile (texture de l'instrument, des vêtements sur la peau, de l'air qui nous frôle) et kinesthésique afin d'élargir le « champ de conscience » – par exemple l'équilibre de la tête ou n'importe quelle région du corps.

#### 4.1.1.4 L'imaginaire du vide entre les choses

Au théâtre, on travaille beaucoup sur l'investissement de l'espace, en tissant ce lien perpétuel entre soi et les autres et en associant investissement de l'espace et disponibilité du corps, donc « présence à », avant même que rien ne se passe, à travers une multitude d'exercices préparatoires. Ces exercices, que l'on peut trouver par exemple dans le *Livre des exercices* de Patrick Pézin développent « l'attention-perception » à tous les sens, l'imagination, etc. Ils

---

<sup>570</sup> LE BOZEC Anne, *Op.cit.*

<sup>571</sup> JOHNSON Jennifer. *Enseigner le body mapping aux enfants*. Trad. Claire Stefani. Editions Van de Velde, 2019, p.74-76

<sup>572</sup> MARK Thomas. *Op.cit.*, p.8. « I urge that we banish « concentration » from our musical vocabulary and think instead of training attention. We need to attend to movement throughout our bodies as we play piano. We need to be aware of our bodies as unified wholes. That is because parts of the body that are not included in our awareness are likely to become fixed... The appropriate mental state for musicians is one of inclusive attention. We need to develop a field of awareness that includes all the things that bear on our playing, not just our hands and arms but our backs and legs and entire bodies. »

permettent ainsi d'exercer une disponibilité à réagir à tout moment aux sollicitations de l'environnement, qu'elles soient imaginaires ou qu'elles proviennent d'autres individus, et à moduler sa présence à cet environnement en fonction, grâce à un espace dont la perception aura été construite préalablement.

Plus précisément applicable au musicien, au Théâtre du mouvement, Claire Heggen et Yves Marc font explorer des « fenêtres intercorporelles » qui permettent de « faire bouger le corps », de le projeter dans ses possibilités en l'incitant à se suspendre au moment de la « prise », du « prémouvement ». Au lieu de faire bouger deux parties du corps, l'une par rapport à l'autre, on crée un « interespace » afin que l'espace nous bouge, qu'il nous organise :

La qualité du mouvement dit organique, exécuté avec lenteur, va guider le participant dans la suite du travail portant sur ce qui est appelé au Théâtre du Mouvement « des fenêtres », c'est-à-dire des espaces « intracorporels » entre deux parties du corps, ou des espaces entre une partie du corps et le sol (espace qui peut se former entre le bras et le sol par exemple). En agrandissant le mouvement, en soulevant des parties du corps, le stagiaire va progressivement trouver ces « fenêtres intracorporelles », s'engager à l'intérieur, gagner en mobilité et poursuivre en une exploration des possibilités de mouvements en tentant de rester en équilibre sur un minimum d'appuis et cela jusqu'à ce que, progressivement, il se retrouve debout<sup>573</sup>.

La création imaginative de « l'espace entre » et de sa modulation permet de nous rendre disponibles en nous ouvrant à nos possibles et module notre tonus, ce qui nous permet « d'être décidé ». Non seulement on s'inscrit dans le temps en virtualisant nos possibilités d'être, en développant des qualités de mouvement différentes dans le temps, mais on virtualise l'espace préalablement à tout mouvement. Reprenant l'expression de Bobath, Lesage explique d'ailleurs que l'on peut imaginer que le muscle a besoin d'espace pour se moduler, étant donné que la modulation tonique repose sur une « disponibilité du muscle à se laisser étirer<sup>574</sup> ». L'imaginaire de l'espace entre les choses est une « vacuité à accepter » qui permet la projection de tous les possibles et de se réajuster, qui « nous laisse de la place », comme l'explique Benoît Lesage<sup>575</sup>:

Par espace et temps nous désignons un potentiel : là où il y a de l'espace, lorsque nous avons du temps, il y a du possible, nous pouvons y faire et en faire quelque chose. C'est notre corps qui nous confère ce potentiel d'action, ou mieux : le corps est ce potentiel d'action. Assumer l'espace et le temps, c'est accepter une certaine vacuité, une discontinuité, qui nous laisse de la place.

D'une manière générale, cela nous amène à parler d'imaginaire du « vide » comme du « vide entre les choses » qui génère des possibles :

Au-delà du simple savoir-faire ou de la relation fonctionnelle directe aux objets, il y a clairement dans notre conscience une perception de l'espace lui-même comme vide entre les choses. La perception des objets et de nos actions va en même temps que celle de l'espace qui les sépare et les environne. Ce vide est l'ensemble infini et continu des possibles dans lequel se découvrent les mouvements effectués. S'il y a un espace pour la conscience, c'est comme de pouvoir poser la question « où ? », c'est-à-dire la capacité de reconnaître notre ignorance préalable de ce qui sera finalement perçu. Il nous semble donc que l'ignorance originelle de l'action est une condition nécessaire pour constituer le champ de possibles dans lequel elle sera finalement déterminée<sup>576</sup>.

La nécessité même de penser l'espace comme « vide entre les objets » afin de faire émerger l'ensemble des possibles fait fortement résonance à la conception d'Anne Le Bozec

---

<sup>573</sup> MUSCIANISI Véronique. *Une pédagogie du mouvement dramatique : la formation de l'acteur au sein de la compagnie du Théâtre du Mouvement*. L'Annuaire théâtral, 2014, (55), 101-113. <https://doi.org/10.7202/1033705ar>

<sup>574</sup> LESAGE Benoît. *Un corps à construire*. Toulouse : éditions Erès, 2021, p.127

<sup>575</sup> Ibid., p.203

<sup>576</sup> LENAY Charles. *Op.cit.*

qui explique qu'il est essentiel de « sentir à chaque instant que nous pourrions faire autrement », ce qui est aussi l'un des aspects du *sats*, qui peut donc être développé par l'imaginaire du vide entre les choses. La pensée du vide est développée en profondeur par la danseuse et chercheuse Katia Légeret comme un aspect central du mouvement dansé. Elle cite notamment la chorégraphe Odile Duboc qui fait appréhender à ses danseurs qu'elle nomme les *Fernands* un « état de présence exceptionnelle à l'instant d'une marche quotidienne » :

Elle les place dans la rue, comme tout le monde, avec les mêmes trajectoires, les mêmes rythmes. La seule différence qui les anime c'est leur présence à l'acte, l'intensité de leur communion avec le déroulement d'un geste, le déplacement d'une partie du corps. Cette actualité n'est pas le présent mais la possibilité de présence, l'éclair éphémère d'un geste qui saisit tout l'être et disparaît devant la force de la présence. Le mouvement du danseur sans cesse répété, travaillé, recommencé, ne s'épuise jamais tant qu'il se relie à cette multiplicité deleuzienne du tout<sup>577</sup>.

Ce degré « zéro » de la marche qui permet « d'éprouver la possibilité de présence »<sup>578</sup> nous renvoie à la virtuosité inversée de Stroppa et Schoeller : le vide comme « possibilité de présence » est alors révélée par la présence à l'espace dans lequel on émule nos possibilités d'actions en permanence. Katia Légeret parle en ces termes de cette « éthique de l'inquiétude<sup>579</sup> » comme « une manière de vivre avec cet impensable qu'est l'arrivée simultanée de quelque chose et de sa possibilité<sup>580</sup> », rejointe par Kozak qui évoque une « anxiété permanente<sup>581</sup> ». Hubert Godard rappelle la dimension intersensorielle de cet espace « haptique », qui nous permet d'être « touchés » par un imaginaire qui modèle notre rapport aux résonances, même s'il n'est pas relié directement au monde sonore, et qui inciterait à notre rencontre et notre « prise » sur le monde :

L'espace est un potentiel d'action. L'espace saisi par le regard est investi par le toucher. Si je vois cet angle de la pièce, je le conçois d'après mes réminiscences tactiles de rapports de volumes. L'inter sensorialité construit la spatialité, qui est faite de mes potentiels d'action. Mon espace est mon potentiel d'action : c'est pourquoi on ne voit pas tous la même chose. » Il prend l'exemple de « la grenouille et de l'hippopotame : ils ne voient pas le même espace parce que la grenouille peut se poser sur le nénuphar, pas l'hippopotame. Il n'y a pas de réalité universelle mais seulement des espaces d'actions<sup>582</sup>.

L'imaginaire de l'espace éveillerait alors ce potentiel d'action « haptique », en nous incitant à habiter un espace, de façon dynamique. Percevoir un « vide entre » permettrait de créer un espace dans lequel on pourrait agir et construirait un espace où l'on se sent chez soi car, même sans bouger, on sait que l'on peut s'y mouvoir, entrer en relation avec ce qui s'y trouve, l'investir. Comme l'explique Godard<sup>583</sup>:

C'est la manière dont je construis l'espace qui va induire le geste, y compris le geste de la pensée. [...] Je ne peux pas changer de geste si je ne change pas de perception. C'est une illusion de croire que l'on puisse

---

<sup>577</sup> LEGERET Katia. *Esthétique de la danse sacrée*. Paris : Geuthner, 2001, p.187

<sup>578</sup> Ibid., p.183

<sup>579</sup> Ibid., p.187

<sup>580</sup> Ibid.

<sup>581</sup> KOZAK Mariusz. *Op.cit.*, p.223

<sup>582</sup> GODARD Hubert. *Fond / Figure : entretien avec Hubert Godard*, in [www.pourunatlasdesfigures.net](http://www.pourunatlasdesfigures.net), dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018.

<sup>583</sup> GODARD Hubert. *Le regard aveugle*. Entretien avec Suely Rolnik, in Catalogue de l'exposition Lygia Clark, Musée des Beaux-arts, Nantes, 2005, p. 73-78.



apprendre des gestes par une décomposition mécanique : tout ce qu'on appelle les coordinations, les habitus corporels de quelqu'un, en fait, ce sont des habitus perceptifs.

On change donc sa perception en changeant de construction spatiale : ce seront en fait des changements « d'espaces entre » qui permettront de réorganiser le geste différemment, afin d'anticiper différemment.

## 4.1.2 L'espace de la prise entre vide et plein : l'alternance perceptive

### 4.1.2.1 Qualités multisensorielles d'espaces entre les choses : entre vide et plein

L'imaginaire du « vide » ne suffit pas à varier nos « prises » sur le monde : il s'agit de se virtualiser différemment dans l'espace et dans le temps, et donc de sentir des différences entre ces « espaces entre » saisis qui peuvent donner lieu à des différences de relation entre vide et plein. Les différentes relations de vide et de plein imaginées, par exemple à travers la « texture » des résonances, constituent une façon de « varier notre point de sentir ». Par le vide, je peux délimiter l'objet et moi-même par rapport à lui, en imaginant « une » note, dont la qualité peut se définir comme une relation entre vide et plein. En effet, la mémoire du sonore tout juste vécu constitue un éprouvé, une façon d'être nous-mêmes qui comprend des composantes multisensorielles, même si en tant que musicien, elle se cristallise par le sonore. Ainsi, par le jeu de renvoi des différents chiasmes évoqués plus haut, notre façon de nous saisir de ces variantes de nous-mêmes impliquent le toucher (plus ou moins dur, soyeux), le visuel, etc. En fonction du jeu perceptif entre « mon point de sentir » et « celui de l'autre », je peux jouer à travers les croisements entre différentes modalités sensorielles : la « chose entourée d'espace » m'apparaît alors de façon multisensorielle comme un « plein » entouré de « vide », relation qui peut être perceptible de façon visuelle, kinesthésique, auditive, etc. Ainsi, Hubert Godard analyse le processus de l'alternance perceptive en danse en mettant en évidence la dimension intersensorielle que permet le rapport entre vide et plein, commune à tous les sens :

La première démarche consistait à opérer, à l'intérieur d'un sens, ce rapport qui va du vide au plein et du plein au vide. Et là, on a cette deuxième démarche, qui joue sur l'intersensorialité. [...] Il faut vider le sens de son trop-plein de prévision, [...] [il faut] pouvoir ensuite atteindre un état de vide qui ouvre un nouveau potentiel. Donc, encore une fois, ce n'est pas un état de régression, c'est un état de vide, de suspension, de pré-mouvement, comme tu veux, où l'on vide un trop-plein d'a priori sur l'espace. Et c'est à partir de là, que nous pouvons créer à nouveau. Cette notion de vide et de plein nous ramène dans l'intrasensoriel dont nous parlions au début de l'entretien, à la capacité d'aller dans l'avant de la perception, c'est-à-dire de rejoindre une zone de silence qui serait plutôt celle qui s'apparenterait à un vide. Et ce vide, c'est mon tremplin. C'est parce que je suis capable de faire cette opération, d'aller vers le vide, que je vais pouvoir créer la dynamique du plein, en somme il s'agit de faire le plein de vide. Si je suis complètement rempli, je ne peux plus bouger<sup>584</sup>.

Le balancement évolutif entre vide et plein et la capacité à capter perceptivement leur proportion semble aller de pair avec la création d'un espace intersensoriel : en étant touché puis touchant, je crée à la fois la « chose » comme « plein », et l'espace de « saisie » de cette chose comme « vide ». Mon expérience, au niveau multisensoriel peut alors se résumer à une façon mouvante d'alterner entre vide et plein. La différence entre vide et plein et la transformation de

---

<sup>584</sup> GODARD Hubert. *Le regard aveugle*. Entretien avec Suely Rolnik, in Catalogue de l'exposition Lygia Clark, Musée des Beaux-arts, Nantes, 2005, p.73-78.

la proportion vide/plein évolue en fonction du geste multisensoriel de saisie : je pense que cette proportion est à la base de tous les imaginaires spatiaux et kinesthésiques. En me saisissant de mon éprouvé en relation au son comme un rapport de vide au plein, je virtualise mon attitude par rapport à la gravité, mes perceptions proprioceptives, mon attitude par rapport au son, à la lumière, à la couleur, à tout ce qui est visuel, mais aussi à des textures, qui forment une perception multisensorielle dont la caractéristique est auditivement sa relation entre son et silence, ou visuellement entre objet et espace qui entoure l'objet, c'est-à-dire une relation entre « moi saisissant » et « moi rencontrant ».

Les métaphores de substance des pianistes et enseignants comme la « soie », la « crème brûlée » ou la « groseille » me paraissent reposer sur le processus de relation entre « vide » et « plein » à la plus petite échelle temporelle et sont utilisées en fonction de ce qui « parle » plus ou moins à l'individu. Une texture « soyeuse » évoque un rythme de pleins et de vides, un son « dur » en évoque un autre : le « plein » et le « vide » se rapportent à des façons de « se saisir » imaginativement du vécu sonore, de « l'autre de soi en lien ». Les imaginaires de substance utilisés pour définir une façon de saisir se rapportent à notre prémouvement et donc à notre façon d'écouter à reculons, qui se module et se différencie en permanence. Moduler la façon de se saisir imaginativement du son pour moduler notre façon de préparer le geste et le relier à ce qui précède nécessite de construire un prémouvement du corps entier, c'est-à-dire une modulation tonique, et pas seulement une « façon » de percevoir avec le bout du doigt. Pour cela, l'imaginaire de l'alternance et du rapport mouvant entre creux et pleins me semble une piste intéressante pour réaliser l'alternance perceptive et changer de point de sentir. Plusieurs pianistes évoquent également cette dynamique que nous allons explorer.

#### 4.1.2.2 Ecouter l'espace entre les notes

Lorsque nous sommes face à un texte musical, il est plus difficile de percevoir les vides que les pleins, et il est donc essentiel de se rendre d'abord disponible à la perception des vides. Ainsi, Rena Shereshevsakaya propose très souvent d'imaginer « l'espace entre les notes » rapides (et non les « silences » entre les notes), donc d'imaginer les « creux » entre les notes, notamment afin de mettre en perspective les notes rapides - et avec de l'entraînement, des suites de notes très rapides comme c'est le cas au début de *Tangata Manu*. L'imaginaire de l'espace entre les notes révèle des espaces de disponibilité pour moduler son mouvement à tout moment. Ainsi, percevoir l'espace entre des notes rapides permettrait de laisser notre corps se projeter entre chacune d'entre elles et « d'émuler » ses possibilités d'action. L'écoute « entre les notes » est une « écoute de la posture ». Nous pouvons aussi identifier les notes entre lesquelles nous ne sentons pas d'espace, qui sont très souvent celles auxquelles nous ne sommes pas présents : Shereshevskaya, en ce sens, propose alors de « séparer les notes », injonction qui se rapporte là aussi, à la création d'un « espace entre » des notes spécifiques.

Toutefois, afin de sentir l'alternance perceptive, il ne s'agit pas seulement de « voir les vides », mais de sentir la relation entre les vides et les pleins, et la façon dont les proportions sont mouvantes, entre vides et pleins, nous amenant à entendre et à sentir des différences :

Dans un tel espace scénique, on ne voit plus le monde extérieur, on écoute ce qu'il y a à voir dans le vide et on regarde ce qui est dit. Le son interpelle le regard en un point précis du vide. Il s'agit là d'une

technique appelée « le battement de paupière » par le maître K. Muralidhar Rao : écouter entre les mots, entre les sons, le rythme du va et vient de l'ombre à la lumière, du vide au plein<sup>585</sup>.

La technique du « battement de paupière » entre fortement en résonance avec l'écoute « entre les notes » afin de sentir toutes les différences entre vide et plein qui se génèrent par cette écoute à reculons du « rythme » du vide au plein, guidée par l'attention au vide.

L'imaginaire des creux, des vides dans le corps évoqué par Anne Le Bozec apparaît comme un flux mouvant qui permet une circulation permanente des vides et des pleins. Denis Pascal lui aussi insiste sur la capacité de « savoir qu'on peut jouer en creux ou en plein ». <sup>586</sup> Il me semble que, comme le dit Anne Le Bozec, il ne s'agit pas de sentir seulement une hiérarchisation entre les parties du corps et un investissement musculaire – « un bras qui porte un doigt » – mais aussi de sentir des espaces de « résonance » comme espaces de disponibilité, et « d'entrejeu » entre soi et le monde. L'équilibre entre tensions et détentes du corps est alors souvent exprimé en termes de relations entre vides et pleins en modulation permanente, comme autant de façon de moduler la « zone transitionnelle » entre soi et l'environnement. Ainsi, Anne Le Bozec évoque les « creux » du corps, qui résonnent, comme le thorax, l'abdomen, le bassin, comme autant d'espaces disponibles pour notre « prise », entre vides et pleins :

Le piano, il sonne parce que c'est une caisse, élaborée pour qu'il y ait des tensions énormes, qui puissent faire sonner de l'air – c'est l'air en vibration qui devient onde; donc c'est l'idée que nous soyons des corps pleins pour faire sonner des corps creux, c'est je pense une vision qui n'est pas suffisante; il faut quelque part qu'on résonne par notre corps aussi; et effectivement dans notre corps, il y a plein de creux en fait; pour les chanteurs il y a le creux du crâne, là où le son finalement va se répercuter; et pour nous par exemple, je pense qu'on a une zone qui est primordiale et qu'on entend beaucoup dans le son, la zone pulmonaire qui est remplie d'air et finalement quelqu'un qui est en apnée, c'est-à-dire quelqu'un qui refuse au son l'accès au creux des poumons est quelqu'un qui va produire un son, que moi, après beaucoup d'années de pratique, je vais identifier comme un son en apnée. C'est un son aussi, qui va avoir des conséquences immédiates [lorsqu'on joue] avec les chanteurs, car un son en apnée ne peut pas bien communiquer avec un son qui est chanté, qui est forcément de l'air en mouvement. Donc il y a déjà là cette sensation du fait que nous aussi on peut communiquer par le mouvement mais pas seulement par le mouvement physique d'un bras, d'un dos qui porte un bras, etc., mais aussi par la vie et par ce que j'appellerais le plein et le délié de ce corps; il faut l'investissement du geste, l'investissement musculaire, volontaire et sensitif aussi dans ce qui va finalement être le geste lui-même; mais avec ce geste ou peut-être en amont du geste, quelque part au même endroit, il faut un espace de vibration à l'intérieur du corps; là je parle des poumons mais un bras très tendu est aussi un bras plein; et un bras trop mou va être non vibrant également; on sait bien que c'est exactement comme une corde; si elle est trop tendue, elle pète; si elle n'est pas assez tendue, on ne peut pas faire de musique avec; c'est pareil en fait, il s'agit là encore de la mise en tension adaptée au geste musical et au désir musical du son qu'on peut avoir; et donc ce désir va finalement habiter notre corps par du plein et du creux; je pense que ça se trouve à tous les niveaux, car même un doigt peut être trop tendu, il est trop « plein » si je prends cette métaphore; les doigts qui se cassent ne transmettent pas du tout le son, ce sont des doigts qui n'auront pas suffisamment de plein pour le coup; et pareil au niveau de toutes les articulations : il y a une rondeur et une souplesse possibles, et en même temps une fermeté de lancement. L'ensemble peut devenir un espace créé pour l'intention musicale qui est en train de nous animer<sup>587</sup>.

L'imaginaire du « creux » en amont permet l'espace de disponibilité, la « prise » sur le monde, l'émergence des virtualités, et permet de déplacer notre point de sentir entre les zones concernées. Ce processus est la description, sous un autre angle, de l'écoute à reculons des sons comme relations de vide et de pleins générés par notre « saisie » imaginative qui module notre

---

<sup>585</sup> LEGERET Katia. *Op.cit.*, p.179

<sup>586</sup> LE BOZEC Anne. *Op.cit.*

<sup>587</sup> Ibid.

corps-en-lien : ces espaces entre les notes répondent à des espaces entre les parties du corps, qui sont un seul et même espace de déplacement de notre point de sentir. Les « creux » et les « pleins » de notre corps nous ouvrent aussi au contact à « l'autre de nous-même » dans le temps, et donc à la capacité à relier et distinguer les éléments du flux musical en réalisant l'alternance perceptive. Anne Le Bozec et Denis Pascal évoquent bien cet espace de la « prise » puisque cette relation du vide au plein, cet imaginaire du creux semble s'appliquer aussi bien aux creux du corps qu'au vides entre les notes.

#### 4.1.2.3 Allers-retours entre parties du corps et notes : l'espace multisensoriel

De la même façon que l'espace écouté « entre les notes », l'espace entre les parties du corps et entre le corps et les notes est « mon » espace de prise. Denis Pascal met aussi l'accent sur « l'état inspiratoire » avant de commencer à jouer, qui permet une circulation entre dedans et dehors, ainsi que sur l'importance de connecter différentes parties du corps en créant des espaces, notamment de se connecter au « bas du dos » par la création d'espaces qui permettent des chemins non seulement entre les parties du corps mais entre les parties du corps et les notes. En développant « l'attention inclusive » par l'imaginaire de la relation entre vide et plein, l'espace de la « prise » naît de l'écart entre touché et touchant que je génère en alternant perceptivement :

Ce sont des images : si je prends mon inspiration, je peux imaginer que je remplis les poumons plus bas, je peux imaginer que l'air circule vers le bas du dos et qu'éventuellement il passe dessous le ventre -toute sorte d'imagination dans l'esprit taichi, tout ce qui est évoqué, un peu plus dans les préparations à la méditation, dans les arts martiaux...; effectivement cette inspiration, cette circulation d'énergie calme notre tête et nous met en relation avec des choses ; les chanteurs vont chercher des connections particulières entre les cordes vocales et les parties du corps, cette détente, cette ouverture pour aller chercher des notes qui demandent une grande tension, et nous [ si tu veux,] » notre devoir, c'est d'imaginer qu'il y a des chemins, des allers retours entre les parties du corps et notes. Donc autrement dit, quand on joue, il y a une tension continue, mais elle n'est pas aux mêmes endroits du corps<sup>588</sup>.

L'espace multisensoriel généré par les modulations de notre « prise », à chaque instant, révèle la simultanéité imaginative du vide et du plein : il y a une « tension continue », c'est-à-dire une modulation tonique, une « saisie » renouvelée sans cesse mais qui évolue sans cesse, engageant différentes parties du corps. La relation entre vide et plein correspond alors aux détentes et tensions perçues en même temps, mais pas aux mêmes endroits du corps qu'évoquent Damien Lehman, Denis Pascal et Anne Le Bozec, selon le vocabulaire qu'ils utilisent : un doigt se remplit quand un bras se vide, par exemple. Le creux simultané au plein et le plein simultané au creux, à un autre endroit, révélerait l'espace sonore comme espace kinesthésique disponible potentiellement, à travers lequel les sons séparés par des espaces plus ou moins habités de silence ou de résonance deviendraient plus ou moins « pleins », « secs », « ronds », « durs », selon cette proportion de vide et de plein. Susan Manoff parle de « chercher la concavité », de « créer un bol de son<sup>589</sup>», en éprouvant l'espace entre soi et le piano, ce qui crée encore des connexions entre notes et corps.

---

<sup>588</sup> PASCAL Denis. Entretien, *Op.cit.*

<sup>589</sup> MANOFF Susan. Entretien, *Op.cit.*

« L'espace entre » nous permet de nous virtualiser dans l'espace de « saisie » des sons et me paraît constituer une piste à explorer pour mettre en perspective nos éprouvés, faire démarrer l'écoute de « l'autre » en relation avec nous-mêmes, et finalement habiter le temps en reliant nos éprouvés différents. Dans cette perspective, Katia Légeret développe une approche du mouvement dansé où l'intervalle formé par les relations entre les parties du corps et entre les corps conduit « à une durée ouverte où le concept de champ relationnel remplace[ra] celui de corps<sup>590</sup> ». Le corps se module toniquement, et donc mobilise du « plein » en relation avec le « vide ». En écoutant les différences de relation plein/vide, on perçoit la façon dont les appuis s'équilibrent et luttent contre les petits déséquilibres continuels, ouvrant à une écoute à reculons du corps et à la construction d'une temporalité.

### 4.1.3 Échelles de temps et rythmes d'attention à l'énergie

Cet imaginaire de « l'espace entre » est utilisé aussi par Alain Savouret qui propose de travailler trois types d'écoute ouvrant à des temporalités différentes. Ces trois types d'écoute correspondent aux trois focales de « chunking » évoquées en première partie ou à trois échelles de temps, c'est-à-dire différentes échelles d'activité de la mémoire. Ces types d'écoutes correspondent à un « placement de l'oreille » :

Par écoute nous signifions « plans ou focales d'écoute » répondant, s'ajustant à la façon dont l'oreille est sollicitée par l'énergie sonore. Nous considérerons que le placement de « l'oreille » se fait de trois façons principales, différentes, suffisantes pour favoriser la « position analytique du tuteur pendant son cours, individuel ou collectif<sup>591</sup>.

Alors que « l'objet-son » est censé être le même, on peut explorer différentes façons de se « saisir » du tout-juste joué et de nous « saisir » de nos virtualités.

#### 4.1.3.1 L'écoute microphonique

Par l'écoute « microphonique », on capte la naissance en nous de la perception sonore, donc de micro-variations très fines, telles qu'on peut le trouver dans *Tangata Manu* ou dans les interférences entre basse tenue et chaque note que nous avons cherchées chez Debussy :

Si le sonore (son comme sensation auditive) est de l'énergie perçue, l'écoute microphonique est sollicitée par de l'énergie qu'elle considère, ou, mieux, veut considérer comme permanente, stabilisée, entretenue : elle s'attache à de la substance (sub-stance : en dessous, à l'intérieur de la forme, donc préférable au terme de « matière » plus indéfini). C'est une écoute de l'extrême proximité plaçant l'écouter comme à l'intérieur de, fondu à la substance, participant à une sorte de zoom avant permanent à son écoute de cette substance. D'aussi près, les bordures temporelles s'effacent, la substance est perçue comme permanente, continue et homogène, comme « gelée » en l'état, et sans historicité<sup>592</sup>.

Ce type d'écoute créant de la « substance » correspond aux variations de résonance et de qualité de geste entre deux clusters de Parra, ou deux bribes de résonance de levée de la pédale. Mais il s'agit aussi d'une manière générale la qualité d'attention « extraquotidienne » que nous cherchons pour pouvoir moduler notre geste entre des notes très rapides et qui nous

---

<sup>590</sup> LEGERET Katia. *Op.cit.*, p.171

<sup>591</sup> SAVOURET Alain. *Op. cit.*, p.98

<sup>592</sup> *Ibid.*, p.100

permet de nous sentir réellement « présents » à chaque note, et non de simplement enfoncer les touches. Dès que nous sommes présents au phénomène sonore, nous pouvons spatialiser la « courbe » de la résonance, nous comparons le sonore à une substance. On parle alors « d'enveloppe » :

L'enveloppe est une des propriétés fondamentales du son. Elle renvoie à l'évolution de l'amplitude du son au cours du temps. On distingue souvent quatre moments qui vont caractériser en propre l'enveloppe : l'attaque, le déclin (un son se maintient rarement à son amplitude maximale ; on observe en général une légère baisse de l'amplitude après que le pic de l'attaque a été atteint), le maintien et la chute<sup>593</sup>.

Au niveau microphonique, on écoute les différences entre ces quatre moments de l'enveloppe en les mettant en perspective : une attaque, une façon de résonner, avec son propre rythme (les courbes sinusoïdales du son), une façon de se terminer. Nous cherchons alors à reconnaître des micro-différences entre chaque « enveloppe » perçue qui nous permettent de percevoir la continuité des sons. Pour cela, nous nous mettons en perspective avec « d'autres nous-mêmes » très proches dans le temps : c'est « l'unicité qui domine. L'écouter et l'énergie ne font qu'un. », l'écouter n'a pas de recul pour juger de l'intensité, de la densité, tout ce qui est de l'ordre du « volume », de l'espace, il est « collé » à la substance. Savouret parle du sujet percevant en contact avec « l'énergie sonore », le plus proche possible.

#### 4.1.3.2 L'écoute mésophonique

« L'écoute mésophonique » correspond à l'échelle de temps la plus commune, celle de la durée qui correspond à un « mot » ou à un « phrase. » Elle permet de catégoriser des motifs et donc d'identifier et d'espacer des groupes de sons perçus comme des « unités sémiotiques temporelles ». Les fragments écoutés sont séparés par des silences qui créent les limites des fragments comme autant « d'espaces topiques », c'est-à-dire que l'on peut localiser précisément l'élément sonore associé à l'espace qui nous rapporte à lui :

L'écoute mésophonique est sollicitée par de l'énergie « déployée » qui crée dans sa mouvance des sortes de pleins et de déliés, des creux et des bosses spatio-temporelles : elle crée des espacements topiques ou duratifs. De ces espacements, selon leur fréquence ou leur amplitude, peuvent émerger des formes-enveloppes temporelles s'articulant entre elles : « forme » en tant qu'apparence sensible et momentanée d'une configuration en mouvement, « enveloppe » parce qu'elle contient, par vocation, une substance, « temporelle » parce qu'elle n'est pas une forme-objet figée, arrêtée<sup>594</sup>.

Contrairement à l'écoute microphonique où l'écouter est « collé » à la substance, sans avoir de recul, dans l'écoute mésophonique, l'écouter se distingue de ce que Savouret appelle une « forme-enveloppe-temporelle ». Celle-ci comprennent des focales temporelles plus ou moins étroites ou plus ou moins larges. Il distingue alors la focale étroite :

« brique » élémentaire du discours, une sorte de « mot » affichant une certaine cohérence, révélant une entité unique, une « unité rythmique », une figure « neumatique » [...] que nous proposons d'appeler « forme-enveloppe-temporelle ».

Une focale plus large articule plusieurs « formes-enveloppes-temporelles », et devient « syntaxique » et non plus seulement « morphémique » : « Elle se porte sur les articulations

---

<sup>593</sup> CANNONE Clément. *Enseigner l'improvisation ? Entretien avec Alain Savouret*, Tracés. Revue de Sciences humaines [En ligne], 18 | 2010 URL : <http://traces.revues.org/4626> ; DOI : 10.4000/traces.4626

<sup>594</sup> SAVOURET Alain. *Op.cit.* p.102

entre plusieurs bribes d'un Moment, sur un ensemble discursif et (plus ou moins) évolutif des formes-enveloppes-temporelles perçues comme isolables entre elles<sup>595</sup>».

### 4.1.3.3 L'écoute macrophonique

Au niveau de l'écoute macrophonique, « nous sommes sollicités par tout ce qui est de l'ordre de la « référence », par tout ce qui « signifie » ainsi que, plus loin, par tout ce qui « fait sens » pour chacun. » L'écoute macrophonique permet de chercher une cohérence de style dans une improvisation par exemple, une cohérence d'un autre ordre que celle développée par l'écoute microphonique qui créait une substance continue et homogène. Cette écoute se nourrit d'expériences vécues qui débordent le cadre de « l'audible », de références culturelles, d'autres arts :

[L'écoute macrophonique] devra aussi « traquer du sens » qui naîtrait de la confrontation entre des éléments, chacun significatif et pertinent, possiblement disparates, hétéroclites, éloignés en temps et lieu. L'écoute macrophonique, s'occupe de ce qui ne s'ouit pas « à fleur de tympan », elle est préoccupée par les intervalles que créent les énergies sonores en jeu, par les renvois cognitifs ou poétiques qui émergent de ces entre-deux termes<sup>596</sup>.

Il me semble que nous sommes au niveau de la construction des schèmes de relation d'ordre déjà évoqués pour relier des parties d'une œuvre au niveau de la macrostructure, avec ses « renvois cognitifs ou poétiques » : comme l'écoute microphonique, il s'agit d'une écoute « extraquotidienne » qui exige un entraînement et une acuité perceptive.

### 4.1.3.4 Différents « espaces entre » en fonction des échelles de temps

Au-delà des différences d'échelle temporelle qu'ils génèrent, ces types d'écoute se rapportent finalement à des techniques d'attention à reculons variant notre façon de poser notre attention sur « l'énergie ». Selon Savouret, l'attention se module en fonction du type d'espace qui nous rapporte à cette « énergie », conception qui se rapproche de celle des chercheurs en anthropologie théâtrale. Selon sa conception, la perception d'une « forme » découle de la façon de rapporter notre attention au niveau spatial à « l'énergie ». Si notre attention crée de l'espace et « situe » l'énergie dans un lieu, on construit une forme. En revanche, si notre attention « colle » au plus près de l'énergie, on construit une « substance ». Son vocabulaire est celui d'une proximité plus ou moins prononcée à notre « énergie », de la même façon que Stroppa nous propose de nous éloigner ou de nous rapprocher d'une « chose fourmillante ». Savouret n'analyse pas la construction du corps sous-jacente à la notion « d'énergie » ni l'origine de cette « énergie ». Cependant, son analyse laisse entrevoir un questionnement sur le corps-en-lien, lançant même un appel à contribution afin d'approfondir cet aspect :

---

<sup>595</sup> Ibid., p.112-114

<sup>596</sup> Ibid., p.104

L'oreille-organe fait partie intégrante et intégrée du corps [...] est absent le chapitre qui manifesterait l'importance du corps « entier » du musicien dans le domaine de l'audible, et de son poids-présence dans les natures d'écoute mises en chantier<sup>597</sup>.

D'après les analyses sur la façon de percevoir une forme tridimensionnelle dans le temps, mon hypothèse est que cette « énergie » perçue correspond à un état tonique, à une « variante de nous-mêmes » dont nous pouvons nous saisir imaginativement, par notre « prise ». Une bribe de résonance entendue correspond à une variante de nous-mêmes que nous avons pu capter, car nous l'avons comparée à d'autres variantes de nous-mêmes, c'est-à-dire d'autres bribes. En rapprochant plus ou moins notre attention aux changements de « variantes de nous-mêmes » ou aux modulations toniques par différentes façons de « faire le vide », nous pourrions changer notre façon d'écouter. Si je cherche à enacter du « vide » dans une note tenue, ou un relevé de pédale, je vais « coller » aux différences de vide et de plein à une fréquence très rapide, et être attentif à de micro-modulations de ma prise. À l'inverse, si j'écoute de façon mésophonique à grande focale, je vais mettre en relation des « vides » et des relations de vide et de plein en prenant de la distance, en me rapportant à une variante de moi-même que je peux « situer » dans l'espace et dans le temps. En mettant en évidence l'importance de l'imaginaire de « l'espace entre », de l'espace « autour » de la note ou du fragment envisagé comme une façon de nous rapporter à « l'autre de nous » pour apprendre à écouter à reculons, ces différents types d'écoute permettent une déconnexion par rapport au geste producteur de son et nous engagent à explorer la richesse perceptive du « vide entre » réunissant différentes modalités sensorielles. En variant les espaces imaginés entre les sons, elles engagent à tisser des liens plus ou moins éloignés entre des « moments d'éprouvé » et à imaginer le son comme quelque chose qu'on peut toucher, voir, voire manger, ce qui transparait dans les métaphores de pianistes.

D'une manière générale, tous les imaginaires de textures (son rond, dur, soyeux, etc.) incitent à construire cette micro-écoute. Étant donné la résonance affective de la tonicité, trouver des images qui parlent à l'interprète, ou dans une situation pédagogique à l'élève (et à l'enseignant) est essentiel<sup>598</sup>. Ainsi, les métaphores de nourriture et de cuisine sont très souvent employées dans l'enseignement<sup>599</sup> - le sucré, le salé, l'acide. La dimension affective de la nourriture étant particulièrement forte, imaginer manger quelque chose ouvre à l'autoaffectation et à une expérience intersensorielle : les métaphores jouent bien sûr avec le goût, mais aussi les multiples textures du même aliment, le toucher, l'odeur, voire le sonore à travers la façon de le toucher. En particulier, elles permettent de développer le geste à la fois focal et périphérique, ce qui peut inciter à se « saisir » et à être affecté par le sonore.

---

<sup>597</sup> Ibid., p. 118

<sup>598</sup> Comme le souligne Gabriel DURAND. Cf. ZHELEZNYAKOV Matvey. *Construire l'interprétation pianistique à l'aide de la métaphore*. Mémoire de master de pédagogie/ Formation au Certificat d'Aptitude à l'enseignement, CNSMD de Paris, 2021. Annexe. « Afin de garantir la confidentialité, les noms et les prénoms des professeurs interviewés ont été modifiés dans ce mémoire. »

<sup>598</sup> DURAND Gabriel. Ibid.

<sup>599</sup> En particulier Julien BLANC. *Op.cit.* et Gabriel DURAND. *Op.cit.*



## **4.2 La trame de l'attention : apprendre à sentir le fil des différences**

Chaque échelle d'écoute implique un geste d'écoute à reculons qui permet de mettre en perspective des « faces » d'une même texture, d'une même forme (si l'on compare chaque substance et chaque forme à une forme tridimensionnelle). Non seulement elles invitent à « créer de l'espace » de façon variée – différentes variantes de soi-même – mais elles impliquent aussi de savoir tisser un fil qui permette de mettre en lien chaque éprouvé. À chaque échelle, nous cherchons à dérouler le « fil » de la texture ou le « fil » de la forme. L'intention de notre geste d'écoute est alors de relier perceptivement les sons dans la même texture, c'est-à-dire de faire des différences de qualité entre les « espaces entre ». Par exemple, on compare la qualité de vide/plein d'une note et d'une autre, ou d'une bribe de résonance et d'une autre, ou bien le tracé dans l'espace de ces notes ou bribes de résonance, par notre écoute à reculons. Pour continuer à percevoir la substance ou la forme, il faut pouvoir s'extraire non seulement du geste producteur de son, mais aussi de l'écoulement du flux sonore. On peut alors imaginer d'autres façons de se rapporter à la « matière » habitée que nous reconvoquons dans notre mémoire, nous incitant à comparer les différentes relations entre vide et plein. Les différentes écoutes de Savouret mettent en relation avec les « faces cachées » de la substance ou de la forme, avec les « figures de l'absence » en incitant à dérouler le « fil » de la texture, de la forme à différentes focales. En s'inscrivant dans un langage hors du système tonal, elles permettent d'interroger le processus de l'écoute et apportent des pistes pour comprendre les œuvres d'aujourd'hui de mon corpus.

### **4.2.1 Chercher le fil de l'œuvre et le fil de soi dans l'écart entre répétition et différence**

Les musiques d'aujourd'hui qui me servent d'exemple me paraissent chercher à composer à partir du processus de perception d'une forme musicale qui se déploie dans le même geste que la construction du sentiment de lui-même de l'interprète. En travaillant sur sa façon de s'inscrire dans le monde, l'interprète construit son sentiment de « lui-même » en créant la « forme-œuvre », en quelque sorte. Par la « recherche composée » de la perception de l'interprète, ces œuvres me semblent exiger de l'interprète une recherche d'un « fil » personnel, une temporalité à travers laquelle le fil de soi et l'œuvre apparaîtraient ensemble. S'il n'y a pas « d'objet stable » qui servirait de fil, en revanche, dans notre processus de reconstruction du vivant, notre imaginaire doit nous permettre de créer un « écart » entre notre perception et la façon dont nous nous virtualisons. Or, comme l'expliquait Désesquelles dans le premier chapitre, si le devenir est trop imprévisible, je ne sens pas le « fil » de la substance ou de la forme. En sortant de la conception de « l'objet-œuvre », il ne suffit pas de jouer quelque chose qui se répète de façon légèrement variée pour sentir ce temps vivant. Pour sentir des différences, c'est le fil de notre attention que nous cherchons à tisser afin de faire émerger ces différences, entre répétition et variation, et afin de trouver un équilibre entre le prévisible et l'imprévisible.

Ainsi, l'imaginaire de formes tridimensionnelles, dans lesquelles on se déplacerait, révèle l'importance de la « face cachée » : elle reste présente, et nous-mêmes aussi, même si

notre attention se pose sur d'autres points de l'espace. Par exemple, pour construire l'imagination du zoom par rapport à une face cachée de l'objet, je cherche à construire un point « stable » bien que se transformant, qui me permette de tisser le fil de mon attention afin de sentir à la fois une répétition et une variation qui permette de sentir les différences de mon jeu.

Par ailleurs, ces œuvres nous amènent à une navigation entre les échelles de temps qui me paraît inciter à chercher un temps « à soi » en relation avec l'œuvre. Par exemple, au tout début de *Tangata Manu*, l'écoute microphonique du *la* tenu et modulé comme un « courant d'air » permet la construction macrophonique de la « longue mélodie mélancolique ». Ou encore, dans le « passage Berio » (cf. fig.26), les relevés de pédale impliquent une écoute microphonique qui détermine la façon de jouer les accords qui suivent les relevés. Ces accords dont l'équilibre sonore est à chaque fois différent engagent une écoute mésophonique à grande focale, mais dépendent aussi intimement de l'écoute microphonique des relevés de pédale dont ils émergent. En effet, plus le lever de pédale sera lent, et plus l'équilibre de l'accord sera modifié en faveur des aigus. Or, on passe d'un accord à l'autre sans « prendre » de temps supplémentaire entre le levé de pédale et l'accord. Ainsi, lorsqu'on joue dans l'accord, on s'oriente vers « un espace » - celui de l'accord, à tel angle vers la droite par exemple. Simultanément, on est présent à un autre ou d'autres espaces : celui du levé de pédale par exemple, engageant d'autres zones du corps et de l'espace, et une autre qualité de geste. Les autres éléments musicaux dans d'autres espaces correspondent à l'imagination de notre relation à la « face cachée » (par exemple, l'accord) et leurs différences (les différences d'équilibre entre les accords). Ce sont ces « faces cachées » qui déterminent ma façon de lever la pédale, et vice-versa. En ce sens, on peut même éprouver de façon plus « présente » les qualités de geste et espaces « cachés » que l'espace même du jeu dans l'instant.

D'une manière générale, nous connaissons à l'avance l'existence de « faces cachées ». Par exemple, avant de jouer une « forme-enveloppe-temporelle » au niveau mésophonique, par exemple un fragment de trois temps du début de la *Sonate op.54* de Beethoven (cf. fig.13), ou bien une phrase de clusters d'*Au cœur de l'oblique*, nous pouvons anticiper que « ça ne s'arrête pas là ». Nous ne savons pas de quoi cette expérience sera faite, expérience qui correspond à la rencontre avec le monde, toujours surprenante et nouvelle, mais nous savons que cela ira plus loin et nous pouvons virtualiser les possibles en fonction du vécu passé. De même au niveau de la substance : par exemple, pendant un relevé de pédale, nous savons que notre « tissu » va continuer en fonction du même type de différences subtiles entre les quatre moments qui caractérisent « l'enveloppe » du son écouté.

À travers l'expérience de ces pièces, il me semble que les « faces cachées » sont si palpables qu'elles nous « aimantent », pour reprendre l'expression de Roquet à propos de la « prise » et de l'orientation dans l'espace. L'enjeu est de sentir, au moment de jouer le premier accord, tous les autres accords – donc toutes les faces cachées de la forme par rapport à laquelle on joue – et au moment du deuxième accord, de mettre en relation cette façon de jouer le premier accord (qui devient une virtualisation) et celui à venir, forcément différent. Dépasant « l'objet-œuvre », ces œuvres nous plongent dans le processus par lequel le temps et l'espace s'étirent, car nous sommes incités à dépasser la complexité et la virtuosité « mécanique » pour créer un fil, celui de la « forme », qui n'est autre que la mise en perspective de virtualités d'être en relation avec l'espace partagé.

L'hypothèse de la « triple écoute » de Savouret rejoint ce processus de « jonglage

attentionnel » qui permet de naviguer entre les types d'écoute et donc à savoir s'extraire de l'élément perçu pour laisser notre attention nous saisir d'une autre virtualité, loin dans le temps, ou au contraire très proche, ce qui constitue un « comportement » attentionnel :

Je propose pédagogiquement une hypothèse de la triple écoute (écoutes micro/méso/macrophoniques) qui signifierait qu'un musicien semble naviguer plus ou moins consciemment entre des natures d'écoutes grossièrement délimitées (donc à relativiser) entre : 1) des substances que les microphones nous ont appris à écouter (écoute microphonique quasi tympanique tellement on se sent proche de la matière en train de s'agiter, dedans même) ; 2) des articulations de formes phrasées de type morphémique (écoute mésophonique) ; 3) des bribes (ou plus) identifiables renvoyant via nos mémoires épisodiques ou sémantiques à de la reconnaissance culturelle, propre à chacun (écoute macrophonique). Et, selon le contexte d'effectuation de ce moment de musique inventée, selon les incitations des autres, chaque musicien jongle, disons sans le savoir et de façon souvent virtuose, entre ces écoutes (certainement plus que trois...), manifestant ici et maintenant ses envies factuelles. Il peut donc avoir des comportements très changeants (ou non) tout au long d'un même moment de musique improvisée<sup>600</sup>.

Les échelles de temps, traitées de façons inhabituelle, sont étroitement imbriquées, et ne peuvent être reliées que par la capacité de l'interprète à se proportionner au temps de l'œuvre en faisant émerger le « sien » par rapport à l'œuvre. Ainsi, l'attention inclusive, que nous avons développée grâce à l'investissement de l'espace, peut alors nous permettre une « attention panoramique » : une attention microphonique pendant le relevé de pédale peut coïncider avec une attention mésophonique au niveau des accords. Par exemple, en imaginant des cercles concentriques différents pour les relevés de pédales et les accords, je continue à être présent au « vide » et aux différentes variations de plein et de vide entre les accords équilibrés différemment, tout en écoutant le relevé de pédale et ses propres variations de plein et de vide. L'attention peut alors être de plus en plus libre, naviguant entre différents espaces habités et entre différents points de sentir.

Cette temporalité « personnelle » correspond au temps de la connexion aux « autres de nous-mêmes » et à la prise de position, à la resubjectivation. Il n'entre pas en contradiction avec celui de l'œuvre, mais se forme au contraire avec notre exploration de l'œuvre et en fonction des mémoires de notre corps-en-lien. Lorsque Stroppa dans le « passage Berio » propose un voyage dans le *do* dièse, il incite l'interprète à chercher l'adéquation entre son temps et le temps de l'apparition des harmoniques qui est fonction de l'acoustique de la salle, du piano, mais aussi d'une multitude de facteurs environnementaux qui vont influencer la perception de l'interprète et devront être pris en considération pour faire émerger la forme de l'œuvre. Dans ce type de recherche, nous ne pouvons pas nous raccrocher à « l'objet-partition » : la façon de se « proportionner » au contexte est au cœur du processus. Ce processus n'est ni une « adaptation » de nous-mêmes à l'œuvre (une « fidélité » au texte), ni une adaptation de l'œuvre à nous-mêmes, mais plutôt une façon de construire « une » œuvre qui coïncide avec la façon dont nous formons le fil de nous-mêmes à travers le jeu de cette œuvre, en un souffle.

#### **4.2.1.1 La précision de la trame de nuances d'être-en-lien pour habiter le temps**

Pour sentir que notre imaginaire dépasse notre perception, nous cherchons à sentir que celle-ci est inaboutie, et donc à générer le besoin de continuer à percevoir les « faces cachées ». Face à une pièce, nous ne cherchons pas à associer une qualité précise à chaque élément

---

<sup>600</sup> SAVOURET Alain. *Op.cit.* p.98

musical, mais plutôt à construire une grande précision dans les différences de qualité entre les éléments. En effet, mieux nous connaissons la subtilité des différences d'éprouvé entre tel et tel passage, mieux nous pourrions habiter l'œuvre dans le temps car nous aurons les moyens de faire émerger les possibles. Nos impulsions d'action émergeront alors au carrefour de la projection de nos virtualités de qualité de geste et de notre éprouvé de l'instant.

La trame que nous imaginons sur une œuvre doit donc nous permettre de faire émerger tous les possibles à chaque instant, pour engendrer un décalage, un inaboutissement. Si nous utilisons l'imaginaire du « vide », il est par exemple important de pouvoir anticiper le nombre « d'espace entre » à venir et l'ampleur des différences entre ces espaces afin de créer un écart entre ce que nous pouvons faire et là où nous en sommes. Si à chaque micro-instant, entre chaque note, ma perception n'est pas suffisante pour englober l'ensemble du fragment ou de l'œuvre, cela me pousse à continuer à jouer. La macro-structure qui se déploie grâce à la trame va donc motiver ma perception microphonique. Par exemple, dans la première page *d'Au cœur de l'oblique*, je sais que mon point culminant se trouve à la fin de la première page, au moment du *sats* après le dernier cluster, et c'est en fonction de cet espace plein de potentiel que je vais pouvoir prévoir l'intensité de mes « éprouvés entre » de tous les points culminants à la fin de chaque phrase de la première page. Je sais que tel point culminant est moins intense que tel autre, ou plus pesant que tel autre, etc., et mon impulsion à me mouvoir est générée par l'attention à ce que « je garde en réserve ». En fonction de ces possibles, la qualité de mon geste à chaque instant va émerger sans qu'elle puisse être définie précisément en elle-même. En revanche, la précision des différentes qualités de geste potentielles et leurs relations entre elles (moins fort, plus fort, plus retenu, etc.) va me permettre de me projeter dans le temps. Ainsi, plus nous aurons exploré toutes les nuances et virtualités disponibles, plus nous pourrions nous projeter loin dans le temps.

Lorsque l'on reconstruit le vivant du processus, l'importance de la précision des différences entre les « faces » de la forme et la précision des qualités de ces différences est soulevée par Barba dans sa notion de « sous-partition » pour créer le vivant du geste :

L'importance de l'élaboration de « la dramaturgie de la partition sert tout d'abord à fixer la forme de l'action, c'est-à-dire à l'enrichir en détails, détours, impulsions et contre-impulsions. Cette élaboration est essentielle pour l'acteur car c'est d'elle que dépend la précision et donc la qualité de la présence<sup>601</sup>.

Il explique comment sa conception de la « partition », annule l'opposition forme/contenu pour lui préférer la polarité forme/ précision, qu'il exprime non en termes de valeurs absolues, mais de « changements » et de « variations » :

---

<sup>601</sup> BARBA Eugenio. *Op.cit.*, p.190

L'action de l'acteur est réelle si elle est disciplinée par une partition.

Le terme partition indique :

- la forme générale de l'action, les grandes lignes de son déroulement
- la précision des détails fixés : définition exacte des différents segments de l'action et de leur enchaînement (sats, changement de direction, variation des qualités de l'énergie et des rythmes)
- le dynamo-rythme
- l'orchestration des rapports entre les diverses parties du corps, etc.<sup>602</sup>

Dans cette perspective, la qualité du vivant n'est pas opposée à la répétition et à la pensée : on apprend à le construire en apprenant à percevoir ses principes. Si la notion de « sous-partition d'action » me paraît un peu maladroite en ce qu'elle semble reprendre la fragmentation de la partition originale, je lui préfère la notion de « trame d'éprouvés » au niveau préexpressif qui permettrait de relier pensée et action à travers un « plan » travaillé en amont qui nous laisserait la liberté de réagir et de nous éprouver de façon « réelle ». Nous allons progressivement étudier les différents aspects de la trame de Barba utilisables musicalement pour construire notre écoute à reculons.

#### **4.2.1.2 Placer l'écoute : explorer le mode d'occupation de l'espace en groupe**

Tout d'abord, ce « fil » qui émerge de la relation à autrui est celui de l'espace partagé. La dimension intersubjective de la perception, son élaboration toujours en connexion avec l'environnement, rend le travail de groupe central, que ce soit dans le cadre de l'improvisation générative, de la musique de chambre, ou toute autre pratique collective.

Ainsi, Savouret propose de nombreux exercices en groupe afin d'explorer « le mode d'occupation de l'espace » qu'ouvre la musique selon lui. Il fait ainsi travailler la focale « large » mésophonique (l'échelle de la phrase divisible en plusieurs formes-enveloppes-temporelles) en divisant les trois phases (début, milieu et fin) en trois personnes, qui sont écoutées par un groupe placé au centre du lieu investi, ce qui permet de construire « l'espace topique » à plusieurs :

Cette expérience d'écoute simple et ludique révélera sans mot dire que la musique est bien un mode d'occupation de l'espace tout autant que du temps ; elle sera même dans bien des cas révélatrice du poids de la mémoire sur la sensation auditive de chacun<sup>603</sup>.

Lorsque nous créons des schèmes de relation d'ordre à toutes les échelles de temps, les faces cachées, c'est-à-dire « le poids de la mémoire », absentes du moment de la perception, sont pourtant toujours palpables. Elles restent disponibles, car je peux à tout moment poser mon attention sur ce vécu sonore, et je peux les comparer à la suite de mon jeu. Cela signifie donc que si je cherche à étirer mon temps et sentir la continuité, je dois rester présent à ma relation aux autres faces de l'œuvre qui sont absentes pour pouvoir orienter mon prémouvement : j'oriente mon jeu vers des différences, en fonction de ce qui est absent.

Le travail de groupe permet d'explorer ces « figures de l'absence » qui sont matérialisées par la façon dont on se saisit des propositions des « autres » et dont on inscrit notre impulsion de

---

<sup>602</sup> Ibid., p.185

<sup>603</sup> SAVOURET Alain. *Op.cit.*, p.119-121

mouvement dans cet espace partagé. Ainsi, Savouret, dans sa phase d'improvisation qu'il appelle la « Devention », fait travailler les interventions des improvisateurs comme des comportements impliquant différentes façons de « venir », qui sont autant de manières d'interrompre un flux temporel, ou de s'inscrire en lui et qui peuvent faire partie de notre trame de jeu :

Il peut, à l'intérieur de ce moment, inter-venir (prendre part impérativement entre les parties), sur-venir (arriver inopinément, par-dessus), sous ou sub-venir (rappeler, faire remonter à la surface un fait), con-venir (approuver en jouant « avec » un autre), contre-venir (agir contrairement), par-venir (faire entendre sa progressive adhésion), pré-venir (anticiper une modulation pressentie) ; *tout préfixe est source d'un comportement spécifique...*

Cette conception renverse complètement ce qui a tendance à avoir lieu avec « l'objet-partition », puisque l'activité de l'écoute se construit indépendamment du fragment sonore lui-même. Le principal enjeu est la façon de s'inscrire dans le monde en rapport à d'autres façons d'être-là : la façon dont on éprouve ce que proposent les autres et la façon dont les autres réagissent à nos propositions en éprouvant notre façon d'être-en-lien. Penser à une trame comme à des « comportements différents » implique l'alternance perceptive : je m'éprouve à la place de l'autre par rapport auquel je me comporte. On se comporte alors musicalement, même seul, par rapport à une « face cachée » de la forme musicale définie comme une autre manière d'être, perçue comme comportant des similarités et des différences. Leur jeu les connecte d'une façon différente à l'espace partagé et s'inscrit dans le temps tissé des projections de différentes façons d'être-en-lien.

Pour sentir l'écart entre perception et imagination, entre répétition et variation, on cherche à sentir une similarité qui permettra de faire émerger des différences et donc de relier les variantes perçues. Nous allons parcourir quelques principes de trames musicales qui émergent des témoignages de pianistes et d'enseignants et qui permettent des stratégies attentionnelles pour déplacer notre point de sentir, nourrir l'écart et le ressenti des différences.

## 4.3 Une trame pour penser/agir/sentir dans le même geste

### 4.3.1 Modeler les temps à prendre de façon hiérarchisée

La trame ne vise qu'à faire émerger notre écoute à reculons, à la rendre nécessaire : à l'inverse de la partition musicale, elle ne comprend pas d'injonctions absolues, mais se déroule toujours en termes de « plus », ou de « moins ». Elle vise à nous permettre de tisser davantage de connexions perceptives entre les parties de l'œuvre, comme autant de façons d'être autre-de-nous-mêmes. Comme Célibidache le souligne : « Des *relations*- jusqu'à ce que je perçoive, ou plutôt, jusqu'à ce que je *vive* la fin en fonction du commencement ; alors le morceau est devenu mien<sup>604</sup>. » Pour lui, l'enjeu essentiel du travail est d'élargir sa « capacité de corrélation entre les différents moments<sup>605</sup> », capacité permettant de faire l'expérience de la simultanéité<sup>606</sup>. La pensée qui hiérarchise, explore, établit des connexions, permet alors d'éprouver.

---

<sup>604</sup> CELIBIDACHE Sergiu. *Op.cit.*, p.154

<sup>605</sup> Ibid. p.191

<sup>606</sup> Ibid. p.220

Ainsi, lorsque Florent Boffard évoque la surprise perceptive permise par l'imaginaire du courant d'air au début de *Tangata Manu* (cf. fig.14), il explique également la façon dont on peut hiérarchiser les points d'orgue, et donc créer une trame pour construire des différences et les mettre en perspective à travers notre prémouvement. La trame qu'il évoque correspond à la « sous-partition » de Barba : en hiérarchisant les occurrences, la pensée guide son éprouvé et ses surprises, et l'émergence de l'éprouvé est permise par la pensée :

Je crois que le premier apparaît et du fait de sa nouveauté, prend un peu plus d'importance que les deux autres, peut être le troisième est un peu moins important. D'abord concernant le premier, il faut laisser à l'oreille le temps de comprendre ce qui vient de se passer, puisque l'objet sonore est absolument inconnu. Comme il est connu après, la deuxième fois nécessite un peu plus de temps, pour reprendre conscience de la différence sonore peut être par rapport à la première fois ; ensuite la troisième fois, on entend que, la chose prenant vie, elle a plus de durabilité, elle est moins sujette à s'éteindre, donc on peut la laisser s'envoler je pense sur le troisième point d'orgue et on enchaîne un peu plus la suite je pense<sup>607</sup>.

Pour anticiper le premier, j'anticipe les autres qui sont pensés et sentis en fonction de la façon dont je joue le premier ; pour jouer le deuxième, je me rappelle la façon dont j'ai joué le premier et dont je pense jouer le troisième, et. La trame me permet une « pensée/agie » selon Barba, puisqu'elle ne peut s'accomplir sans éprouvé, sans écoute à reculons : inversement, cette écoute à reculons ne peut s'accomplir sans une trame de différences précises qui motive mon attention. À ce stade de la recherche, on peut définir cette pensée comme une pensée imaginative permettant de différencier des possibilités de « vécus émo-toniques<sup>608</sup> », ce que nous allons creuser.

#### 4.3.2 Règles de la trame du temps de « l'autre »

Comme nous l'avons vu plus haut, les « temps » anticipés à travers notre trame se chargent de tous ces renvois virtuels à « l'autre ». Selon certains enseignants, la trame des temps d'écoute à reculons ou *sats* répond à certaines règles générales qui me semblent correspondre à une partie la sous-partition proposée par Barba (comme Rena Shereshevskaya qui la note assez souvent sur la partition). La plus commune est de ne jamais faire deux fois le même *rubato*, et donc de varier les durées des « intervalles entre » : en effet, un geste vivant se différencie en faisant émerger une prise de position du sujet par rapport à d'autres variantes de lui-même. Shereshevskaya développe d'autres « règles » (qui ne correspondent pas toujours aux usages d'autres pianistes) qui me semblent intéressantes car elles impliquent une maîtrise très fine de la mise en perspective entre des variantes de soi-même et de la resubjectivation. Par exemple, après un *rubato*, on ne « récupère » pas le temps qu'on a « perdu » par une accélération qui suivrait le ralenti du *rubato*, de telle sorte que la pièce ait la même durée que sans faire le *rubato* ; au contraire, on « entre à nouveau » dans le tempo initial après le *rubato*. Pour cela, on doit en quelque sorte créer un « schéma de relation d'ordre » qui nous met en perspective avec un moment antérieur de l'œuvre joué au tempo initial. Par cette règle, une mise en perspective de différentes variantes de soi-même est nécessaire à un moment précis, c'est-à-dire exactement à la fin du moment de *rubato*, puis une prise de position. À l'inverse d'une pratique où l'on « récupère » le temps perdu en « retombant » sur la même pulsation régulière (ce qui est faisable

---

<sup>607</sup> BOFFARD Florent. *Op.cit.*

<sup>608</sup> On reprend l'expression « émo-tonique » de Michel Imberty développée plus haut en 3.6.1.2.

de façon relativement passive perceptivement) cette règle oblige à un *sats* : à tel moment précis, le musicien se met en perspective avec ce qu'il a été et prend position, choisit parmi ses variantes.

Elle propose aussi la règle suivante qui sous-entend une analyse du comportement de l'individu en relation à l'environnement, face à un choix à réaliser par rapport à son comportement : lorsqu'on veut « montrer » quelque chose de surprenant ou un élément nouveau, on peut s'arrêter légèrement avant ou après, mais jamais les deux à la fois. Cette règle fonctionne particulièrement dans la musique avant Debussy qui fait souvent référence à un individu « unique », mais elle nous permet de nous poser des questions dans tous types de musique. Par exemple, dans ce *Prélude op. 45* de Chopin, la modulation mesure 19 ne devrait pas être « montrée » en prenant un temps avant *et* après :

Fig.38 CHOPIN *Prélude op.45*. Mesures 1-20

D'après notre analyse, il ne s'agit pas d'une pure convention mais d'une écriture de la surprise perceptive qui nous permet nous-mêmes d'être surpris pendant notre jeu. En effet, si nous considérons que l'on peut sentir son « autre soi-même » à reculons (de la même façon que « l'agent virtuel » chantant dans ce prélude serait alors l'un des « autres soi-même »), alors on peut construire temporellement le comportement de ce sujet qui s'exprime, avec lequel on se met en contact par l'écoute à reculons. Selon cette règle, il y a deux solutions principales de



trame. D'une part, soit le sujet qui « chante » anticipe le changement et prévoit de surprendre son interlocuteur en avance en « montrant » le changement. Dans ce cas-là, on enacte un temps « avant ». Pour montrer ce changement, le sujet va moduler la « zone transitionnelle » entre lui et son interlocuteur ; il peut choisir par exemple de « presser » plus en appuyant davantage, en pesant plus, ou moins, en pesant moins ; ou/et il peut choisir de retenir davantage son geste, d'inhiber son écoulement, de résister à ce geste pour lui donner plus d'importance, comme un temps de « levée » ; il peut aussi choisir au contraire de libérer son geste davantage, de l'amorcer sans le retenir : dans tous les cas, le « temps avant » est modulé. La deuxième solution serait qu'il n'anticipe pas mais qu'il soit surpris lui-même : dans ce cas, il s'arrête légèrement après l'accord, pour ressentir sa surprise. Les deux options peuvent fonctionner si les modulations de la qualité du geste (poids, retenue, vitesse) ont été explorées en amont et que l'on se met en contact avec ses « autres » virtuels au moment du jeu. Or, si l'on s'arrête avant *et* après, l'action ne paraît pas « réelle » car on ne peut pas inférer que son « autre soi-même » est surpris ou bien qu'il a anticipé le changement. Lorsque l'on se met en contact avec « l'autre-en-lien » par l'écoute à reculons, on peut alors sentir « l'autre soi-même » comme un « agent virtuel » qui apparaît à soi comme plus ou moins réel. L'écriture du *sats* avec des règles permet alors « d'y croire » et de moduler son prémouvement.

Au niveau mésophonique, cette règle fonctionne aussi. Par exemple, je cherche à mettre en perspective la première phrase mesures 6-9 et la deuxième phrase mesures 10-13. Si j'ai retenu ou pesé davantage avant le premier temps de la mesure 7, alors au niveau de la deuxième phrase, je ne retiendrai pas avant le premier temps, mais je pourrai par exemple retenir après. En m'écoutant à reculons, je me mets alors en condition de « rencontrer » ces différences et d'être micro-surpris, ému. Ces règles ne visent pas à construire un « absolu » mais contribuent à se surprendre soi-même : elles sont modifiables à tout moment pour permettre de faire émerger des possibles. Tout en ne laissant au hasard aucune parcelle de l'œuvre, elles permettent un questionnement et une émergence des possibles qui donne une grande liberté dans l'instant. Si on écoute à reculons sans avoir exploré sa trame, on peut alors être confronté à des perceptions qui vont sembler « irréelles », empêchant d'être surpris et de mettre les éléments en perspective. Ainsi, je trouve ces propositions intéressantes pour amener à chercher des subtilités dans la façon de rencontrer des variantes de soi-même.

### **4.3.3 Hiérarchiser entre deux polarités opposées : nuancer des qualités de son**

La mise en perspective entre différentes façons d'être implique des stratégies nous amenant à hiérarchiser et à nuancer en nous donnant l'espace de nous virtualiser au moment du jeu, et pas seulement sur le papier. Damien Lehman<sup>609</sup> analyse l'expression de Chopin « savoir nuancer des qualités de son » qui nous donne des pistes pour créer la trame de notre jeu. Au lieu de chercher un beau son « absolu », on cherche à accueillir le son tel qu'il est et à le nuancer. Par exemple, la trame ne doit pas être de « jouer égal », mais de chercher des différences entre chaque son afin que chaque son soit issu du son précédent, en « nuancant un seul son » :

---

<sup>609</sup> LEHMAN Damien. *Entre Chopin et son piano*. Article inédit.

En affirmant dans son Projet de méthode que « le but n'est pas de savoir tout jouer d'un son égal », Chopin inverse la logique. Le but n'est plus d'égaliser plusieurs sons (dispersés sur autant de cordes), mais au contraire d'en nuancer un seul. [...] Bien nuancer une belle qualité de son » signifie donc : savoir jouer d'un son inégal, pourvu que le son soit un. Ce n'est plus l'identité du son qui compte, mais ses transformations. Je viens de produire un son, mon doigt est au fond de la touche, un problème surgit : comment retrouver ce même son, modifié dans la touche suivante ? Chopin mise sur l'oreille pour guider le pianiste dans cette tâche paradoxale.

Il ne s'agit pas d'avoir un « beau » son absolu mais un son porteur de toutes les transformations passées et à venir, plein de toutes les virtualités. Nos intentions doivent correspondre à la dynamique de l'expérience : avoir un son « égal » n'est pas suffisamment précis pour modeler notre saisie, car cela se situe au niveau objectif, extérieur à l'expérience. Dans l'expérience, chaque moment est différent : faire un son égal, ce n'est pas abstrait : pour trouver la « même » qualité sonore une deuxième, troisième fois, le prémouvement est différent car il s'inscrit dans le temps. Les « faces cachées » de la forme sont virtualisées d'une autre manière à chaque modulation de notre geste.

Si nous ne quantifions pas le sonore, en revanche nous pouvons quantifier le nombre d'étapes disponibles pour arriver à telle polarité : par exemple, combien d'étapes nous séparent du point culminant en intensité ? Mais aussi, combien de sons sont à jouer à travers ce phrasé ? Dans la mesure où nous savons à l'avance comment sont construites les articulations entre les parties de l'œuvre que nous jouons, certains enseignants<sup>610</sup> incitent l'étudiant parfois, par une simple injonction : « imagine les trois sons à venir », à « embrasser » cet espace à venir, à se proportionner à ces virtualités d'être. Pour cela, il peut être utile de savoir quel type de « forme géométrique » nous manipulons : entre chaque face, nous pourrions alors sentir par rapport à combien d'autres virtualités différentes nous prenons position. « Faire un son égal » peut alors correspondre à se poser la question du nombre de sons à jouer : à chaque instant, on sent de façon différente comment parvenir à jouer avec la même intensité sonore, en se positionnant à chaque écoute à reculons parmi différents possibles. Ainsi, s'il y a cinq sons égaux à jouer, on virtualise entre chaque son, par notre écoute à reculons, les cinq sons mis en perspective, et on se laisse sentir où nous en sommes par rapport à eux. Florent Boffard explique comment il imagine les différentes fractions de résonance de *Tangata Manu* en créant une échelle de hiérarchisation et de « proportionnalité » :

L'analytique va être compliqué, il faut plutôt avoir une idée du résultat, de l'objet sonore lui-même, donc c'est un peu l'assèchement de la résonance jusqu'à un point plus ou moins lointain. C'est toujours une question de proportionnalité entre les 3/5, les 2/5. On suggère que dans les deux premières réductions, on ne va pas avoir une extinction de résonance qui va être aussi importante que la suite, donc il faut essayer de garder une échelle, être capable d'organiser une échelle d'extinction de résonance, de façon qu'il y ait une variété qui se fasse. La façon dont c'est indiqué je pense, n'est pas tant un rapport irrationnel que simplement une échelle qu'il a essayé de trouver ; quand il écrit un 2/5 il imagine simplement qu'il peut y avoir cinq niveaux différents. Alors évidemment à l'oreille ça peut paraître quasiment utopique d'attribuer un rapport effectif sur ce qu'on vient d'entendre ; ça nous amène encore à avoir une direction, une intention : on sait que les deux premières fois on va assécher, aspirer un peu la résonance parce que plus qu'assécher, je pense que le pied aspire, en fait, et ça va être plus ou moins sec avant de relancer l'accord suivant<sup>611</sup>.

Pour lui, le dénominateur des fractions correspond alors aux différentes « faces » virtuelles de la résonance considérée comme une « forme temporelle tridimensionnelle » : 2/5

---

<sup>610</sup> Par exemple Anne Le Bozec ou Rena Shereshevskaya

<sup>611</sup> BOFFARD Florent. *Op.cit.*

correspond à l'imagination de cinq faces. Il propose également cette solution dans le passage de « l'oiseau » (cf fig.18) où le nombre variable de triples croches interrompues par des accords à fréquence « aléatoire » est très difficile à jouer précisément. Comme on l'avait dégagé, on a tendance à régulariser la fréquence des impacts, ce qui annihile l'effet cherché et ce qui génère un appui superficiel sur chaque impact, empêchant une modulation tonique d'émerger qui correspondrait à chaque « essai de sortie de la cage » de l'oiseau. À travers ce passage, Florent Boffard explique la solution qu'il a trouvée qui consiste en un *sats* : il propose d'ajuster son geste comme s'il sautait « d'une pierre à l'autre » et réajustait son impulsion différemment à chaque fois. Pour cela, il propose de « hiérarchiser le nombre de triples croches et d'étirer ou de raccourcir légèrement les groupes en fonction de ceux qui sont les plus longs ou les plus courts<sup>612</sup>», mais aussi de préciser une trame différenciant les accords au niveau de la macrostructure, par exemple ceux tenus dans la pédale et ceux qui ne le sont pas, etc. :

Une image qui me vient souvent, c'est quand on traverse une rivière en sautant d'une pierre à l'autre, les pierres sont espacées de façon différente, et il faut avoir une anticipation énorme pour que le geste ne nous amène pas à rater une pierre. Je trouve effectivement que si on ne perçoit pas que deux ou trois accords plus loin, il y en a un qui va être court, alors notre gestique elle va être trop frontale, trop dans l'immédiat, et on n'arrivera pas. [...] Il faut que ça apparaisse comme une surprise, même si c'est incroyablement prémédité, et qu'on a tout préparé.

Cette trame montre le chemin vers une « pensée-agie » : la pensée du plan hiérarchisant implique un éprouvé de l'instant, car il ne peut se faire « dans l'absolu » de l'objet. En revanche, l'éprouvé ne suffit pas, il doit être lié à une pensée qui fait des réseaux entre ces différents éprouvés et les génère au bon moment, au moment du *sats*.

Dans les clusters d'*Au cœur de l'oblique*, « faire un *crescendo* » n'est pas non plus une trame suffisante. Les intentions de la trame doivent nous aider à nous extraire de notre action pendant le jeu, afin d'enacter le « temps à reculons » pour nous mettre en contact avec l'autre nous-mêmes. Il s'agit de permettre à notre geste de s'inscrire dans la perception, et non d'une action suivie d'un résultat. Ainsi, deux façons d'envisager le *crescendo* sont très différentes dans l'expérience. D'un côté, on peut penser à « faire un *crescendo* sur trois mesures et à la fin élargir un peu », si on reprend une tradition par laquelle on retient le geste à la fin du *crescendo* pour mettre en valeur chaque note et accentuer l'augmentation de l'intensité. De l'autre côté, on peut penser « chaque note est plus intense que la précédente sur les trois notes de chaque mesure », sachant qu'à une autre échelle temporelle, chacune des premières notes de chaque mesure est plus intense que la dernière note de chaque mesure, en prenant un intervalle de temps ou d'espace entre chaque mesure », et qu'à la troisième mesure « chaque note sera plus retenue que la précédente en augmentant l'espace entre chaque note par rapport à l'espace entre les notes précédentes », pour que le *crescendo* se déploie dans le temps. Cette deuxième façon d'envisager le *crescendo* est plus précise, se déploie sur deux échelles temporelles, et n'envisage pas un « objet-son » mais oblige une écoute à reculons sur deux plans temporels en orientant l'action par rapport à la perception : celui de la note et celui des trois mesures. Elle permettra davantage de s'ajuster au son de l'instant et d'être surpris par une expérience à chaque fois différente. Par ailleurs, une pensée de l'espace entre les différents éléments permet d'orienter l'expérience de l'alternance perceptive et faire l'expérience de la délimitation en écoutant jusqu'au bout chaque élément, sans anticiper superficiellement la suite. La mise en

---

<sup>612</sup> BOFFARD Florent. Cours, 2017

perspective de chaque note de la mesure crée un fil puisque notre prémouvement, notre tonicité posturale s'ajuste entre chaque note. Si nous mettons en perspective chaque note entre la première et la troisième, nous créons une sorte de « tension temporelle » comme dit Damien Lehman ; au niveau de l'échelle temporelle de la mesure, cela nous permet de faire un bilan de notre éprouvé tonique, afin de le connecter à ce qu'il était avant la mesure et à ce que nous anticipons qu'il sera après la mesure. Nous suivons ainsi deux échelles, avec des espaces de *sats* qui sont hiérarchisés. L'exemple du *crescendo* s'adapte à n'importe quelle phrase dont nous cherchons à vivre la délimitation et la continuité en tant que phrase.

Si la trame nous permet de faire émerger nos virtualités, elle n'est efficace que si elle est pratiquée et émerge d'une pratique. Nous avons besoin de stratégies attentionnelles afin de conserver l'équilibre attentionnel entre répétition et différence permettant de sentir des variations. D'abord, nous allons examiner comment faire émerger une « trame » par des stratégies d'écoute des différences. Puis, nous explorerons la catégorisation de nuances d'être-en-lien développée par Laban afin de comprendre plus précisément sur quels paramètres on peut jouer pour moduler la qualité du geste, comme le Flux ou le Poids, et nourrir notre trame.

#### **4.4 Le point de transformation pour capter des différences**

La mise en perspective de différents « vécus en relation » peut être favorisée par la notion que je propose de nommer « point de transformation » afin de chercher à « nuancer une même qualité de son ». Pour construire un fil attentionnel à travers lequel nous percevons la continuité de tous les éléments musicaux à plusieurs échelles de temps, de nombreux pianistes<sup>613</sup> proposent de capter le moment où on ressent la superposition des sons entre la longue note tenue et les notes jouées pendant sa tenue, afin de sentir la façon dont ils interfèrent les uns avec les autres. En fonction d'une note tenue dont la résonance se prolonge pendant que d'autres notes sont jouées « au-dessus » ou « en-dessous », on cherche à entendre simultanément ce qui ne l'est pas : la note longue et les notes qui s'écoulent. Pour cela, on cherche à capter le moment où la résonance de la note tenue « rencontre » la note jouée pendant sa tenue. La note longue ou la résonance, voire le silence, nous sert de repère attentionnel. Au lieu de « reconnaître » cette note longue comme un objet fixe, on cherche à entendre la façon dont elle varie. En effet, elle varie car au piano, elle va s'amenuisant, mais aussi parce qu'elle est colorée par les notes qui sont jouées pendant sa résonance. On cherche alors à entendre différents « intervalles entre » la note tenue et la note qui s'écoule en même temps. Grâce à cette technique attentionnelle qu'on va développer, on cherche à « répéter une variation », puisque le repère se modifie sans cesse, tout en présentant une forme de similarité.

Le point de transformation implique souvent une spatialisation du sonore. En effet, les métaphores et spatialisations évoquées plus haut impliquent de construire un point stable de transformation qui soit semblable aux « faces cachées » par rapport auxquelles on perçoit la forme tridimensionnelle. Par exemple lorsque Gabriel Durand évoque les « fondus-enchaînés à

---

<sup>613</sup> Notamment Rena Shereshevskaya, Denis Pascal, Anne Le Bozec, Emmanuel Olivier

propos des modulations par notes communes<sup>614</sup>», la note commune apparaît alors comme un point de transformation. Dans l'exemple qu'il prend de *Soirée dans Grenade* de Debussy, il s'agit de se servir de cette note pour écouter à reculons, et écouter sa transformation afin de pouvoir relier les deux bribes résonance de cette note commune qui enjambe la modulation en éprouvant sa différence. De la même façon, la modulation mesure 19 du *Prélude op.45* de Chopin (cf. fig.38) implique d'entendre le *la* tenu comme un « point de transformation » qui enjambe la transformation de l'accord qui change « en-dessous » de lui. A toute échelle de temps, la dynamique d'éprouvé de la « face cachée » me semble impliquer cette technique attentionnelle fondamentale qui permet de construire une trame pour écouter à reculons.

#### 4.4.1 Empiler les sons : capter les interférences

Dans cet extrait de *Reflets dans l'eau* issu des *Images* de Debussy que prend en exemple Denis Pascal<sup>615</sup> pour décrire cette façon d'écouter, la quinte *réb/lab* est tenue pendant que les doubles croches se déploient « au-dessus » d'elle. On peut alors, au niveau microphonique, capter les moments où l'on entendra « cinq sons », c'est-à-dire les deux sons de la basse interférant avec les trois sons de l'accord : entre chaque geste, lorsque je les entends ensemble, je suis prête à continuer. Il ne s'agit pas d'entendre chacun des cinq sons comme cinq « objets », mais de développer une qualité d'écoute à travers laquelle nous mettons en relation des vécus en relation différents : il y a un moment où je sens cinq sons comme si je pouvais m'en saisir et qu'ils me saisissaient ; ils sont à la fois mon prolongement et distincts de moi. Cela correspond au moment d'alternance perceptive que l'on peut faire à l'échelle de plusieurs sons.



Fig.39 DEBUSSY *Reflets dans l'eau*, *Images*, 1er cahier, mesures 1-7

Ce moment où on capte les interférences n'est pas un moment où on « se souvient » de la basse comme un « objet-son » : c'est un moment où on capte la transformation qui s'est opérée par notre mémoire sensible. Le point stable de notre attention nous permet de sentir

<sup>614</sup> DURAND Gabriel. Entretien, cf. ZHELEZNYAKOV Matvey. *Construire l'interprétation pianistique à l'aide de la métaphore*. Mémoire de master de pédagogie/ Formation au Certificat d'Aptitude à l'enseignement, CNSMD de Paris, 2021. Annexe. « Afin de garantir la confidentialité, les noms et les prénoms des professeurs interviewés ont été modifiés dans ce mémoire. »

<sup>615</sup> CAMPOS Rémy. *Aux origines du piano français : le jeu perlé*. Film du Conservatoire de Paris, 2015. [https://youtu.be/U\\_5lVqKg-0E](https://youtu.be/U_5lVqKg-0E) 48'

toutes les différences entre les relations, toutes les connexions qui se nouent à reculons, et d'écouter la transformation en passant du point de sentir de l'autre au mien.

Ainsi, Denis Pascal explique qu'il « empile les sons » en écoutant à reculons : « Je superpose [les sons] comme des piles d'assiettes, donc finalement le bas est toujours là et il se dégage des choses au-dessus. Parfois ça peut être l'inverse, je joue le haut et je complète avec le bas, mais ça revient au même. » Une spatialisation est engendrée par cette écoute, entre le « en bas » et le « au-dessus ». À travers ce processus par lequel on regarde en arrière pour nous saisir de notre éprouvé sonore et faire naître nos virtualités, on éprouve au niveau kinesthésique ce son que nous venons de jouer mais que nous écoutons d'une autre perspective : on s'ouvre aux différentes possibilités de se saisir de cet éprouvé afin de moduler la suite du jeu. Rena Shereshevskaya utilise plusieurs techniques de modelage de la perception correspondant au « point de transformation » afin d'orienter le geste de l'écoute vers le moment d'écoute à reculons et de faire de ce moment une mise en perspective entre plusieurs vécus.

Ainsi, jouer « en-dessous » de la résonance en cherchant à capter le moment on l'on ressent le contact avec plusieurs sons en même temps est une technique d'attention proposée très souvent par Rena Shereshevskaya. Mais on peut aussi se servir d'une note jouée en même temps que les autres, ou d'un élément qui n'est pas « tenu » pour construire des interférences. Ainsi, afin d'écouter à reculons des accords, on peut mettre en perspective plusieurs éléments joués simultanément en cherchant à distinguer exactement deux, trois ou plus de sons afin de « construire l'accord », c'est-à-dire afin de construire l'expérience de l'accord. Même si, dans le cas de l'accord, les notes ne sont pas jouées successivement, cependant l'accord peut être joué comme une forme « motrice », comme un « objet » sans être écouté. Chercher à pouvoir distinguer le nombre précis de notes en interférences permet alors de sortir de la succession et de donner un rythme à l'écoute, bien au-delà, de l'impact nécessaire au jeu de l'accord.

Fig.40 STROPPA Marco. *Tangata Manu*, extrait du « passage Berio » mesures 52-54

Par exemple, dans le « passage Berio » (fig.40), cette technique est adaptée pour changer l'équilibre des accords. Si l'on a l'intention d'identifier ou de capter perceptivement « neuf sons distincts », ou « trois » + « quatre » + « deux » sons après les avoir joués et tenus, cela incite à se retourner sur ces vécus et à les entendre chacun d'entre eux en interférences, cela incite aussi à créer de micro-moments d'écoute à reculons entre chacun. Ces moments d'écoute à reculons correspondent à autant « d'espaces » de disponibilité à agir, qui permettent d'ajuster l'équilibre des accords à chaque mesure, et d'écouter par exemple le *mi* aigu « en-dessous » du *fa* plus grave, puis, au moment de l'accord suivant, de varier et d'écouter le *fa* plus

grave en-dessous du *mi* aigu. Cette écoute donne un « rythme » à l'attention, au-delà de la succession des actions. En effet, pour pouvoir identifier les neuf sons, il faut entendre les neuf sons avant de les jouer mais aussi pendant, c'est-à-dire qu'il s'agit de s'éprouver soi entre chaque élément : non seulement d'éprouver le son, mais aussi de s'éprouver soi globalement.

Cette technique s'adapte aussi aux notes que l'on ne tient pas. Ainsi, le fait d'entendre « deux notes simultanément » en jouant un trille de façon « permanente » permet de les mettre en perspective et sortir de la succession des actions, menant à l'amélioration de la qualité de l'attention et du trille : à chaque instant, on est suspendus au désir de continuer à entendre les deux notes, sans interruption. En jouant deux éléments similaires et afin de percevoir leur répétition, on peut écouter les interférences du premier en jouant le deuxième, et pour cela les « séparer », mettre un espace entre : on « fait le vide » et on relie à la fois. Par exemple, entre des groupes de triples croches de *Tangata Manu*, ou deux éléments rapides identiques joués à des registres différents dans une sonate classique. Le fait de porter notre attention sur ce moment de « captation des interférences » permet de créer de micro-gestes d'écoute à reculons entre les éléments concernés. Au lieu de placer son attention sur la succession des notes, sur l'écoute des différences entre chaque note dans l'écoulement du flux, on pose son attention à reculons sur l'évolution de la note tenue ou de l'élément joué précédemment et sur la façon dont il interfère avec les notes jouées « au-dessus ».

#### 4.4.1.1 Mener l'énergie vers l'après-geste : viser l'écoute des interférences

La modulation tonique que permet l'écoute des interférences à travers la technique du « point de transformation » est développée de différentes façons par les pianistes<sup>616</sup>. Ce geste de « saisie sonore » donne une orientation à notre écoute, à notre « geste imaginaire ». Denis Pascal explique qu'il s'agit d'une activité perceptive et que ce moment-là « génère un temps particulier » :

Ensuite, il faut viser le moment où la superposition des sons est complète effectivement, et ça c'est un temps qui n'est pas écrit parfois. Enfin si, c'est écrit par le compositeur, mais il y a un temps particulier où tu captes que la superposition de tous ces sons résonne, joue, l'un avec l'autre, donc il faut encore être capable d'aller les chercher ; et ça c'est un moment abstrait, puisqu'il n'y a pas « une action physique » on va dire, avec les mains ou avec les bras, mais il y a une action, une perception, qui est en mouvement : on ne perçoit pas tout de suite, du fait de la nature même des vibrations qui *demandent* du temps<sup>617</sup>.

En « visant » ce moment où nous captions plusieurs vécus différents, le mouvement perceptif tisse un écart entre ce que nous anticipons, ce que nous virtualisons et ce que nous sentons à ce moment-là. En effet, l'interférence ne peut être captée sans attentes par rapport à elles : on virtualise ce que nous prévoyons d'entendre et cela génère un écart au moment où on capte ce moment. Ce type d'écoute construit alors une temporalité vivante. Pour cela, il est important que le moment où je capte les notes en interférences soit l'objectif du geste de « saisie », du prémouvement de l'écoute, que je m'oriente vers ce moment.

Ainsi, lorsque Denis Pascal explique la nécessité de « viser le moment des interférences », Anne Le Bozec, qui met aussi l'accent dans son enseignement sur l'écoute des

---

<sup>616</sup> MANOFF Susan. LE BOZEC Anne. PASCAL Denis. *Op.cit.*

<sup>617</sup> PASCAL Denis. *Op.cit.*

interférences à travers les valeurs longues, parle aussi de « mener l'énergie après le geste<sup>618</sup>». Par exemple, ce passage de *Reflets dans l'eau* de Debussy peut être approché de ces deux différentes manières qui se recoupent, en mettant en lumière la dynamique de l'écart :

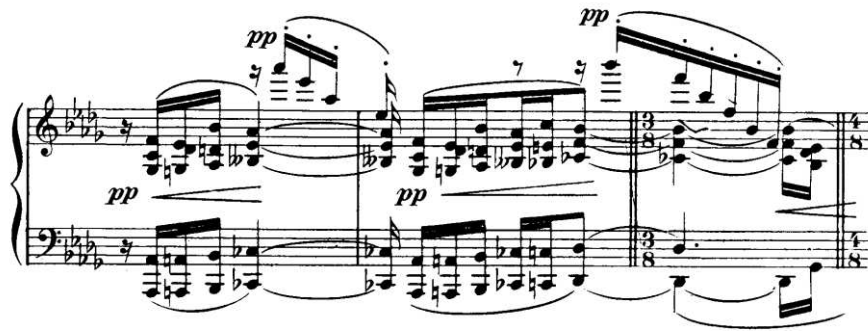


Fig.41 DEBUSSY *Images* : *Reflets dans l'eau*, mesures 9 - 11

À travers cet extrait, l'accord en noire liée à une double croche est tenu, pendant que les doubles croches sont jouées au-dessus. Denis Pascal prend cet extrait comme exemple pour parler du type d'écoute par lequel on « reconnaît » des harmoniques ou des notes en écoutant « à reculons » par rapport à un accord tenu. Il explique que les notes aiguës après l'accord « commentent » et non « enrichissent », puisqu'elles font partie de l'accord : elles sont en quelque sorte issues de notre perception de l'accord : « c'est une manière de faire de la musique à l'envers », en écoutant seulement quelque chose après, qu'il définit comme allant « au-delà du geste romantique », amenant une « introspection, et surtout une poésie particulière<sup>619</sup>». Pour lui, la spécificité de cette écriture debussyste – puis celle de Stroppa en particulier – repose dans « l'utilisation matérielle du piano pour évoquer un mouvement de pensée abstrait<sup>620</sup>».

Dans cet extrait, on peut alors viser le moment où on sentira les « six sons » ensemble au-dessus de l'accord tenu, c'est-à-dire où on se mettra en contact de façon toujours différente et où on se modulera toniquement. Au niveau mésophonique, on vise, avant de jouer les accords en double croche, « l'après accord en noire », avant les doubles croches aiguës. De cette façon, on met en perspective notre anticipation de notre état tonique après la phrase de quatre accords, et notre état tonique avant de jouer cette phrase. Ainsi, on peut anticiper le déséquilibre que va créer le jeu de ces quatre accords et s'y préparer avant de jouer ces accords ; cela permet aussi de créer un écart, puisque ce que l'on a anticipé sera toujours différent de ce qu'on va ressentir après avoir joué ces quatre accords, lorsque nous allons nous rééquilibrer dans la perspective de la suite.

Cette technique de « l'énergie dans le temps » permet alors de mettre en perspective deux vécus de la même façon que la superposition des sons comme des assiettes, mais en prenant le processus sous un autre angle : celui de l'attention à notre modulation tonique et à la qualité de notre « énergie », par exemple la façon dont nos appuis sont répartis dans le corps. Mener l'énergie, c'est alors mener l'attention à notre modulation tonique en nous virtualisant à un moment différent, à venir, ou déjà passé : cela constitue une expérience identique au fait de

<sup>618</sup> LE BOZEC Anne. Cours, 2019.

<sup>619</sup> CAMPOS Rémy. *Aux origines du piano français : le jeu perlé*. Film du Conservatoire de Paris, 2015.

[https://youtu.be/U\\_5IVqKg-0E](https://youtu.be/U_5IVqKg-0E) 48'

<sup>620</sup> Ibid.



mener l'attention entre les différentes interférences, puisqu'on génère un écart entre la modulation tonique à venir, virtualisée, et celle que nous nous apprêtons à modeler. La mise en perspective des « faces cachées » dans le temps implique donc de « diriger notre énergie vers » pour relier : lorsqu'on a écouté les interférences, on a « visé » le moment où l'on captait les interférences, au-delà du geste, comme on vise le moment de la modulation tonique.

Je trouve ce parallèle saisissant pour comprendre ce que signifie « l'orientation » du geste, l'énergie vers : loin d'être une activité de déplacement dans l'espace, elle consiste en une retenue éprouvée qui nous permet de nous « saisir » imaginativement du sonore à reculons, et donc également par anticipation. Par cette activité imaginative, je mets en perspective mon imaginaire, mon éprouvé de ce que ce sera que de jouer cet accord, en matière de déséquilibre à anticiper, d'intensité – la façon dont je peux accompagner perceptivement la rééquilibration de mon système antigravifique – et ce que je ressens juste après l'avoir joué, ce qui crée un « écart ».

Ce principe de « l'énergie dans le temps » résonne aussi avec la « queue de poisson » de Susan Manoff<sup>621</sup> : on ressent « l'appui » à travers notre corps entre les phrases, afin de rebondir. Notre attention peut former alors un « 8 », se déployant entre notre geste des bras et nos appuis centraux, puis entre nos appuis centraux (le bas du dos, le bassin), entre notre rebond, vers notre geste à venir vers l'extérieur. Les virtualités que nous projetons en nous orientant sont alors des intentions de prémouvement, de rééquilibrage. En orientant notre geste vers « l'après », on ne vise alors pas « l'objet », sans quoi la « saisie » n'aurait pas lieu, mais on vise la transformation de notre perception des interférences, et donc de la qualité de notre prémouvement. Ainsi, on cherche à comparer notre saisie à venir avec toutes les précédentes, donc à comparer toutes nos écoutes d'interférences de la note longue avec les notes au-dessus entre elles.

Le fait de capter le mélange des sons, de capter une fondamentale, de comparer – comparer ça veut dire, faire une dynamique, savoir qu'on peut jouer en creux ou en plein, de manière à donner une perspective à plusieurs notes à la fois, et ça veut dire une tension et une détente de l'action, de la main, ou des muscles<sup>622</sup>.

À travers ce témoignage, Denis Pascal met en évidence la modulation tonique qui se produit lorsqu'on capte les interférences en comparant les sons, c'est-à-dire lorsqu'on se « saisit » de notre vécu passé en le mettant en perspective, en le comparant à notre perception affective de l'ici-et-maintenant. L'écoute des interférences permet de capter les « creux et les pleins » évoqués au sujet des espaces intracorporels afin de créer l'alternance perceptible : on change de perspective en contact avec plusieurs notes à la fois en alternant perceptivement entre touché et touchant de façon multisensorielle. Cette façon de « s'orienter » et de « comparer » permet de jouer sur plusieurs échelles de temps : ainsi, dans l'exemple de *Reflets dans l'eau* la deuxième phrase de six accords « va plus loin ». En « menant l'énergie après le geste » par l'écoute des interférences et par l'écoute de mon rééquilibrage, je peux mettre en perspective les deux phrases d'accords afin de sentir la différence tonique dans ma posture de « saisie du sonore » entre la première occurrence et la deuxième. Pour faire cela, je me virtualise en amont dans l'espace à saisir (celui de l'après phrasé de quatre accords), et je revirtualise le tout-juste passé après le phrasé de quatre accords, au moment où j'anticipe l'arrivée du deuxième phrasé.

---

<sup>621</sup> MANOFF Susan. *Op.cit.*

<sup>622</sup> PASCAL Denis. *Op.cit.*

Le temps s'est « approfondi » car je me suis projetée à travers différentes « prises » mises en perspective, reconnues et comparées à différents moments. Je sens alors que le temps qui fait sens pour moi entre les gestes est le temps nécessaire pour percevoir les interférences entre les « faces » de la forme, qui sont mes façons d'être-en-lien et me permettent de sentir la continuité de la transformation de mon expérience.

La notion de « temps vertical » me semble expliciter phénoménologiquement cette pratique du temps vivant et permet de mieux définir l'expérience de ce moment où l'on « capte » les interférences.

#### 4.4.1.2 Le temps vertical, le temps de l'écart : réverbération de soi

La notion de temps « vertical » développée par Kozak correspond au temps perçu comme un temps de « réverbération de soi ». Par opposition à l'ontologie traditionnelle occidentale qui fait un pont entre être et devenir, générant donc une illusion de flux que l'on catégorise a posteriori comme « horizontal », Kozak évoque Kramer qui fait référence au temps vertical (1988) comme « temps non linéaire ». Il s'agit d'un temps qui met l'accent sur l'état d'être, plutôt que sur le devenir<sup>623</sup>. Selon Kozak, « notre propre temps ici est un temps vertical – le temps de l'existence, un temps conçu non pas horizontalement comme une durée, mais comme une profondeur<sup>624</sup>. » La verticalité n'est pas considérée comme l'opposé polaire de l'horizontalité mais coexiste avec elle « comme une réverbération, comme une sorte d'écho de l'Être qui franchit le fossé vers le Devenir<sup>625</sup>. » Le temps vertical naît de « l'écart » entre nos virtualités et notre ressenti et donc du processus de différenciation entre « moi » et « l'autre » que nous avons développé. Ce temps de ressenti ouvre à une présence que Merleau-Ponty appelle « être vertical ». Le temps vertical correspond à un temps qui n'est pas « un » temps quantifiable, ni même « une » écoute à reculons, mais qui est une façon de se sentir dans l'écart entre imagination et perception.

Kozak souligne le problème de la musique « verticale », notamment à travers *Stimmung* de Stockhausen, œuvre dans laquelle celui-ci cherche à provoquer chez l'auditeur un état de suspension et de « résonance de lui-même ». Or, ne pas succomber à la ligne horizontale du temps et aux fluctuations pour écouter nos propres représentations dites « mentales » constitue également pour Kozak un idéal désincarné, du moins dans le cadre musical<sup>626</sup>. Nous nous trouvons face au problème mis en évidence par Denis Pascal lorsque celui-ci prend l'exemple d'un seul son, d'une seule résonance que l'on écouterait de façon « introspective » afin de faire l'expérience de ce « temps vertical », sans rythme, sans aspect discursif<sup>627</sup>. Or, l'envisager sans devenir, en le coupant du temps horizontal, empêche justement sa dimension expérientielle, et finalement l'annihile. En effet, le temps vertical est justement notre façon d'habiter l'écart entre notre présence et son devenir, il correspond à ce moment « d'émulation » de nos potentiels où nous enactons « notre » temps ; celui-ci n'existe pas sans le flux des événements. Le temps

---

<sup>623</sup> KOZAK Mariusz. *Op.cit.*, p.235 : « non-linear time », which is a time that emphasizes the state of being, rather than becoming ».

<sup>624</sup> Ibid. : « our own time here is vertical time -time of existence, time conceived not horizontally as duration, but as depth. »

<sup>625</sup> Ibid. « as a reverberation, as a kind of echo of Being as it reaches across the gap toward Becoming. »

<sup>626</sup> Ibid, p.237

<sup>627</sup> PASCAL Denis. Entretien, cf. annexe I

vertical correspondrait alors au moment où nous fusionnons puis nous distançons du son perçu pour nous affirmer comme sujet de la perception. Ce processus, comme le dit Kozak, enacte un temps qui est celui de la perception de la résonance, du retour du son, qui génère une relation avec le champ de la profondeur, avec les trois dimensions.

Le « temps vertical » est un temps par lequel « j'habite », je me saisis de mon ressenti et de mes projections. Ce temps qui me fait enacter des liens ressentis entre les événements résonne avec notre problématique d'interprètes. L'expérience de ce temps vertical est en effet un entraînement : « Le temps vertical doit provenir d'un acte expressif auto-initié qui, simultanément, intègre le monde (en tant qu'habitude) et renouvelle son engagement envers lui grâce à sa propre adaptation habile (nouveau)<sup>628</sup>. » Si le temps vertical est une « réverbération », une « prolongation de l'être (il n'a pas d'avenir) », celle-ci doit être comprise comme profondeur plus que comme « durée<sup>629</sup> ». Cette « profondeur » me paraît trouver tout son sens à la lumière de l'analyse de la dynamique de perception de la forme tridimensionnelle : cette profondeur émerge de la « face cachée », virtualité toujours absente mais essentielle à l'écart généré. Comme le dit Denis Pascal, on n'écoute pas « quelque chose dans le passé », mais on se situe dans l'écart entre l'écoulement des virtualités de soi en relation et la résonance, la réverbération de soi-même :

On va écouter des vagues de sons, des interférences qui s'interpénètrent et qui vont donner quelque chose qui est devant toi ; donc en fait, on va écouter quelque chose qu'a produit une action passée ; ce n'est pas pour autant qu'on va écouter quelque chose dans le passé ! On écoute ou on perçoit quelque chose qui se passe au moment où on le perçoit, donc on est véritablement dans le concret ; en revanche, on s'ouvre justement. L'action qu'on a faite avec le clavier ou avec nos mains, est passée. L'action, ou le geste musical chez Debussy parfois, est de faire ce résumé ou d'aller recueillir cet ensemble de vibrations, et ce temps-là, ce temps de réflexion, de résonance ; c'est le temps musical, souvent, chez Debussy, qui est très lié, en effet, à la facture même de l'instrument.

Il s'agit d'être présent à cette « réverbération de soi-même » qui enacte du temps, et permet de moduler perceptivement la relation entre le « flux horizontal » des événements et la « pression verticale » des réverbérations de soi-même. La recherche de cet équilibre me paraît correspondre au processus décrit par Célibidache en ces termes :

La somme de tous les éléments qui agissent dans le « maintenant », je l'appellerais la pression verticale. Le décor horizontal est le morceau qui marche dans le temps. Les choses sont liées entre elles parce que s'il n'en était pas ainsi, elles apparaîtraient dans le temps. Pour que cela fasse sens, il me faut « réduire. » Plus grand est le nombre d'éléments qui se trouvent dans le « maintenant » (qui sont à réduire d'un point de vue horizontal), plus grande est la pression horizontale. La musique n'est rien d'autre que la quantité de flux horizontal que la pression verticale laisse passer<sup>630</sup>.

Pour Célibidache, un temps émerge de ce processus « d'écart » entre le flux et la réverbération de soi, puisque cet éprouvé de déséquilibre associé à une recherche d'équilibre permet selon lui de trouver un « rapport temporel optimal<sup>631</sup> ». Pour Kozak reprenant Husserl, les « rétentions » (le tout-juste perçu) se succèdent dans le flux « horizontal » : chacune de ces rétentions retient aussi et transforme la rétention passée, de telle façon que le temps vertical s'approfondit progressivement, de rétentions en rétentions. À travers cet écart, on se transforme

---

<sup>628</sup> Ibid. « *Vertical time must come from a self-initiated expressive act that simultaneously incorporates the world (as habit) and renews its commitment to it through its own skillful coping (novelty).* »

<sup>629</sup> Ibid. « *prolongation of Being (it does not have a future)* »

<sup>630</sup> CELIBIDACHE Sergiu. *La musique n'est rien. Textes et entretiens pour une phénoménologie de la musique*. Actes Sud, 2012, p.113

<sup>631</sup> Ibid., p.245

tout en se sentant soi-même. Dans la pratique du temps vertical, on fait alors l'expérience du temps comme d'une « profondeur » comparable à la dynamique de perception d'une forme tridimensionnelle. On peut dire avec Kozak que le temps « s'approfondit ». En approfondissant, on relie les écarts, qui sont autant d'espaces de saisie imaginative de nos vécus, ce qui ouvre alors à un espace/temps qui s'étire entre soi et l'autre, nous permettant d'embrasser progressivement la forme tridimensionnelle entière. La pratique du temps vertical me semble alors bien correspondre à la recherche de dilatation de « l'espace partagé » et du présent perceptif. Cette figure (fig.42) montre la dynamique de l'enjambement entre « flux horizontal » et réverbération « verticale » qui ne peuvent exister l'un sans l'autre : « L'attention est portée sur la manière dont, en raison du flux temporel, chaque rétention devient une rétention d'une rétention, etc.<sup>632</sup> »

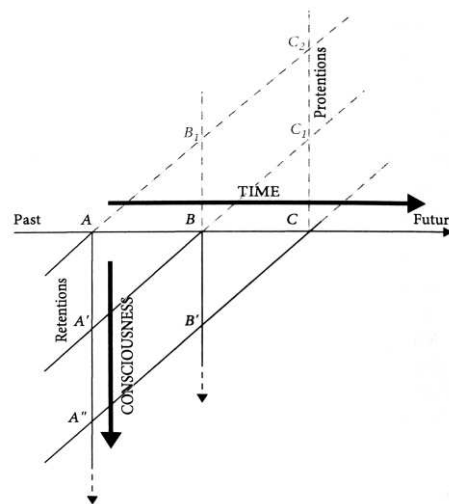


Fig.42 KOZAK « Figure 6.1 La possibilité d'une conscience qui se déplace verticalement, alors que le temps poursuit sa trajectoire horizontale<sup>633</sup> »

La notion de temps vertical, à la fois temps et énergie ressentie, temps personnel intimement lié à l'œuvre, me semble permettre de mieux comprendre comment le point de transformation nous permet de naviguer entre différentes échelles de temps en nous mettant en présence de notre sentiment de nous-mêmes, de notre « résonance », ainsi que de nos virtualités, engendrant un écart.

Les œuvres du corpus qui déploient une recherche perceptive que l'on trouve chez Debussy me paraissent inviter à cette pratique du temps vertical. Ainsi, dans le début de *Reflets dans l'eau*, (cf. fig.39) Denis Pascal évoque l'activité perceptive qui nous permet de laisser résonner toute la gamme de *ré* bémol Majeur sur une quinte<sup>634</sup>. L'écriture invite à un déploiement d'une harmonie déjà jouée – ou ici sous-entendue par la quinte – et non pas à un enrichissement, non pas une activité supplémentaire. La perception de la résonance de la quinte peut à elle seule évoquer la tonalité de *Réb* Majeur et chacune des notes de la gamme. En nous

<sup>632</sup> KOZAK Mariusz. Op.cit., p.243 : « The attention is focused on how, as a result of temporal flow, each retention becomes a retention-of-a-retention, etc »

<sup>633</sup> Ibid, p.242 : « The possibility of consciousness moving vertically, just as time continues along its horizontal path. »

<sup>634</sup> CAMPOS Rémy. *Aux origines du piano français : le jeu perlé*. Film du Conservatoire de Paris, 2015.

[https://youtu.be/U\\_5lVqKg-0E](https://youtu.be/U_5lVqKg-0E) 48'

« saisissant » imaginativement de la quinte, on imagine toute la gamme : on fait vivre cette résonance de quinte qui évoque en elle-même la tonalité de *réb* Majeur en « explicitant » cette tonalité et notre perception de la gamme « contenue » dans la quinte par notre jeu d'accords. On « voyage » donc au cœur de *réb Majeur*, tel un « voyageur immobile<sup>635</sup> » dans « l'espace » créé par au moins deux échelles de temps simultanées : les notes graves longues d'une part et les doubles de la main droite d'autre part. Il s'agit d'une écriture de la perception de l'interprète ou de l'auditeur. Le temps enacté est celui nécessaire pour projeter perceptivement les « possibles » de la quinte.

La nature de ce geste perceptif apparaît de façon particulièrement « composée » chez Debussy, comme chez Stroppa : on peut comparer le « voyage » dans le *ré b* chez Debussy et le « voyage dans *do dièse* » chez Stroppa qui composent le mouvement perceptif du musicien. Le « passage Berio » (cf. fig.43) invite à une pratique du temps vertical. Comme nous l'avons vu, la main droite révèle progressivement les harmoniques du *do dièse* joué à la main gauche.

Fig.43 STROPPA *Tangata Manu* mesures 56-58

On joue à la main droite les harmoniques que l'on perçoit en même temps à la main gauche de l'intérieur du *do dièse*. Comme l'explique Stroppa, le voyage dans le *do dièse* inspiré par *Requies* de Berio implique une profondeur :

Au début de *Requies*, il y a tout un jeu de profondeur, avec une note tenue (*do dièse*), mais par l'orchestration il travaille sur la profondeur de la note : ça pour moi c'est une des plus belles pièces de Berio<sup>636</sup>.

Dans son hommage à Berio, il approfondit, d'une autre manière que Debussy (hors de la tonalité mais davantage dans le phénomène acoustique) ce *do dièse* fondamental et nous invite à chercher la profondeur de notre expérience de « temps vertical ». Stroppa fait d'ailleurs référence à la technique du point de transformation. Ainsi, il propose de tout mettre en perspective par rapport à la résonance en « restant en-dessous » : « Dans les notes répétées, que ce soit trille ou notes répétées, dans les *ppp*, ne pas hésiter à vraiment rentrer dans la touche, entrer dans la note, et en fait on devient une vibration ; il y a la résonance qui reste, donc on reste en-dessous<sup>637</sup>. » Le *do dièse* est ici un point de transformation puisque son écoute me permet de faire des modulations toniques et des rétentions de rétentions pendant que ses harmoniques que je capte à reculons sont déployés en trémolos à la main droite : il permet à

<sup>635</sup> Ibid.

<sup>636</sup> STROPPA Marco. Entretien, cf. annexe I

<sup>637</sup> STROPPA Marco. Notes de séance de travail, cf. annexe II

l'écart entre les rétentions de plus en plus profondes et mes virtualisations en fonction de mon orientation vers le monde de se creuser.

Au-delà de la métaphore, cette profondeur me paraît donc correspondre à la dynamique de perception de la forme tridimensionnelle dans le temps, nous menant de « prise » en « prise ». Le « présent étendu » de la sonorité de *do dièse* génère alors un présent perceptif où tout se trouve contenu « dans » un *do dièse*, ou « sous » un *do dièse*, comparable à une forme tridimensionnelle au niveau microphonique. Chaque harmonique de *do dièse* capté correspond à une face du *do dièse*, que l'on met en perspective avec notre virtualisation des possibles de la fondamentale. Le moment d'interférences correspond à la transformation de la fondamentale et de l'harmonique capté « au-dessus », nous amenant, par ce changement de « prise, à une expérience de la profondeur. À chaque interférence, je développe une nouvelle « prise » en enactant toutes mes virtualités par rapport à l'espace imaginé, c'est-à-dire que j'imagine toutes les différences de perception possible de cette résonance.

#### 4.4.1.3 La dimension affective du temps vertical : habiter « son » temps

Une caractéristique importante du temps vertical et de la pratique de la perception des interférences est la sensation de « familiarité » qu'évoque Kozak associée à la sensation de « reconnaissance » développe Denis Pascal. Ce « temps » enacté qui est « notre » temps correspond à notre capacité à habiter un « espace entre » :

Le temps vertical est « notre propre temps » dans le sens où, en tant qu'êtres verticaux, nous habitons l'espace entre le sujet et l'objet. Habiter ne signifie pas simplement être quelque part, mais y être d'une manière qui nous est familière - où nous avons l'impression de posséder le lieu autant qu'il nous possède [...] Selon Wiskus, le temps vertical « habite » l'espace, une idée prodigieusement évocatrice. En particulier, l'inhabitation imprègne le concept de temps d'une sorte particulière « d'intériorité » et de familiarité. En effet, il est difficile de ne pas faire le lien entre l'expression « notre propre temps » et le sentiment de « mienneté » que j'ai mentionné plus haut. Habiter un lieu, c'est savoir ce que les choses me font ressentir, c'est un attachement émotionnel, kinesthésique, corporel. Le temps de l'être vertical qui habite l'espace n'est pas simplement mis en œuvre - il est ressenti<sup>638</sup>.

La pratique du temps vertical est associée à la dimension affective qu'ouvre le fait « d'habiter » un espace : « Le temps vertical émerge en tant que pratique lorsque le temps lui-même acquiert une dimension affective qui nous permet de « l'habiter », c'est-à-dire de nous l'approprier ou d'en assumer la responsabilité<sup>639</sup>. » Nous reconnaissons une interférence, un intervalle comme une certaine qualité de geste, comme un état tonique. Pour pouvoir capter les différentes interférences, pour pouvoir nous en « saisir », entre virtualités et ressenti, nous devons les connaître en amont, les apprendre, c'est-à-dire les « habiter », nous proportionner à elles. Ainsi, Denis Pascal explique comment l'écoute des interférences de l'accord grave implique de travailler préalablement la reconnaissance des fréquences qui s'écoulent au-dessus

---

<sup>638</sup> Ibid, p.247 : *Vertical time is « our own time » in the sense that, as vertical Beings, we inhabit the gap between subject and object. Inhabitation does not refer to simply being somewhere, but being there in a way that is familiar – where we feel like we possess the place as much as it possesses us.[...]According to Wiskus, vertical time « inhabits » the gap, an idea that is prodigiously evocative. In particular, inhabitation imbues the concept of time with a special sort of « within-ness » and familiarity. Indeed, it is difficult not to relate the phrase « our own time » to the sense of « mine-ness » that I mentioned earlier. To inhabit someplace is to have knowledge of how things make me feel, an attachment that is emotional, kinesthetic, bodily. The time of the vertical Being that inhabits the gap is not simply enacted-it is felt. »*

<sup>639</sup> Ibid, p.262. « vertical time emerges as a practice when time itself acquires an affective dimension that allows us to « inhabit » it in the sense of taking ownership, or responsibility for it. »

de la note tenue, afin d'être capables de les reconnaître dans le flux du jeu. Or, il précise bien qu'il ne s'agit pas seulement de « reconnaître la note » ou l'intervalle issu de l'interférence, mais de développer notre « mobilité intérieure », c'est-à-dire l'imaginaire des mouvements potentiels afin de nous saisir de l'intervalle :

Le facteur perceptif, c'est d'abord de préparer ce qu'on va aller chercher – puisque moi j'ai d'abord l'intuition que la limite de la perception c'est d'une manière générale de ne pas reconnaître ce qu'on ne connaît pas, et donc reconnaître quelque chose, c'est augmenter notre capacité de répertoire ; non pas notre répertoire de sons, mais de mobilité intérieure. C'est avoir une véritable liberté intérieure, qui fait qu'on peut capter les mouvements. Voilà. Je ne crois pas du tout à une perception générale possible ; à la fois dans notre manière de concevoir les choses, dans les idées, vraiment on est capable de reconnaître quelque chose, reconnaître c'est capter un mouvement en musique. Ce mouvement, il est intime, il est interne ; parce que le mouvement c'est autant la vibration que le mouvement du corps<sup>640</sup>.

Selon lui, la reconnaissance des sons implique de savoir naviguer dans son corps pour capter les mouvements, répondant à « l'orchestration des connexions » entre les parties du corps de Barba. Pour reconnaître un élément, il faut en avoir une certaine habitude, reconnaître telle ou telle fréquence, telle couleur : on cherche à augmenter son répertoire non pas de « sons » dans le sens « d'objets » mais de vécus toniques, de connexions à travers le corps et de déplacement de points de sentir. La « liberté intérieure » résonne avec les « demeures nomades » de Godard : nous reconnaissons une note, un intervalle, une interférence car nous sommes capables de changer notre point de sentir, car nous savons comment elle nous affecte, et donc comment elle nous « déplace ». On travaille donc en amont toutes ces différences ressenties que nous nous préparons à reconnaître au moment du jeu. Ces différences apprises, prêtes à être reconnues par nos comparaisons « préparent un espace » selon Denis Pascal, constituent une ouverture :

Il s'agit tout d'abord de préparer un espace qui va résonner plus rapidement avec les sons qui sont mis en vibration dans le clavier : je pars du principe, qu'on ne peut accélérer notre capacité à, comme dans les exos d'optométrie, à capter une fréquence, si on n'a pas la mémoire de cette fréquence. Et pour avoir la mémoire physique de cette fréquence, effectivement y a un travail, soit de la faire affleurer physiquement et de la reconnaître plus facilement. C'est ce qui se passe quand on fait des harmoniques au clavier, qu'on fait un do très fort, puis qu'on va prendre le *sol*, puis le *mi*, puis le *si b*, le *ré*, puis le *fa dièse* ; si on sait ce qu'on va aller chercher dans la résonance – même éventuellement on chante le *sol*, le *si b*, le *ré* et le *fa dièse*, alors notre oreille va capter peut-être plus rapidement la mise en vibration de cette fréquence, ce qui est aussi un principe et fait partie d'interférences ; en fait c'est les interférences et le dédoublement des longueurs d'ondes qui fait qu'on a le *sol*, le *mi*, le *si b*, le *ré* et le *fa dièse*. Si tu prépares la personne, l'étudiant, en chantant un *sol* ou un *mi*, elle va apparaître plus facilement. Donc ça c'est un espace, un espace de préparation. C'est une ouverture ; cette ouverture, elle est de l'ordre de la reconnaissance ; et cette reconnaissance, elle se fait si on a pu photographier, ou du moins si on a bien imprimé quelque part, l'idée de la trace qu'on cherche.

La micro-écoute est décrite comme une « mémoire physique » : on reconnaît une interférence comme une « façon d'être-en-lien, une autre « prise », et donc un autre espace. Il n'y a pas « un » accord à trois sons captés, mais un temps où je sens que j'ai mis en contact mes différentes possibilités au contact de la résonance qui tient : j'ai senti que la résonance avait été comme ceci au contact du *la*, puis autrement au contact du *mi*, et c'est en comparant toutes ces différences, qui ne sont donc que des virtualités renouvelées à chaque instant de mon « corps-en-lien », que j'ai enacté un temps, mon temps d'écoute de cet accord.

---

<sup>640</sup> PASCAL Denis. *Op.cit.*

L'écoute à reculons est aussi écoute à reculons du corps. Les interférences que je sens entre le point de transformation (l'accord) et les notes « au-dessus » sont autant de moments où je capte le déplacement de mon point de sentir, où je sens que je regarde « du point de vue de l'autre ». Ces écarts qui créent de « l'espace » entre moi et autre, ouvrent un espace partagé entre moi et l'autre qui me semble grandir avec la « forme tridimensionnelle », tout en étirant la continuité de mon sentiment de moi-même dans le temps : cet espace partagé en quelque sorte « s'agrandit », « s'approfondit » grâce à l'écoute des interférences, qui nous permet d'englober le public et nous-mêmes dans le même geste d'écoute. Il me semble qu'il s'agit donc d'une pratique extraquotidienne de la temporalisation et de la spatialisation par laquelle notre attention peut se développer à travers des différences infinies tout en restant relativement stable, afin que nous puissions sentir qu'il s'agit de la « même » forme, ou de la « même échelle ».

#### 4.4.2 Les résonances cachées comme point de transformation

Plusieurs compositeurs qui « composent » la recherche perceptive et l'inscription corporelle de l'interprète dans le monde utilisent des notes coincées dans la pédale tonale comme dans *Tangata Manu*, *Speech of clouds* ou *Au cœur de l'oblique*<sup>641</sup>, ou des notes graves maintenues enfoncées avec la main gauche qui permettent de faire apparaître des harmoniques dans les silences, en fonction de ce que joue la main droite<sup>642</sup>.

Cette écriture me paraît là encore inciter l'interprète à organiser sa trame perceptive et à explorer son « énergie dans le temps » de façon à « viser après le geste » et à écouter les interférences. La stimulation des notes résonantes de la pédale tonale apparaît alors comme un « témoin » de l'espace partagé ouvert par l'écoute de l'interprète qui se met en perspective avec ses variantes de lui-même. À travers ce processus, la résonance émergente semble toujours différente en fonction de ce qui est joué : elle correspond aux « articulations » de la forme musicale et à nos moments d'alternance perceptive.

##### 4.4.2.1 Le point de transformation : s'éloigner ou se rapprocher de la résonance cachée de *Tangata Manu*

Par exemple, le passage semi-improvisé de *Tangata Manu* (fig.44), déjà évoqué au chapitre 1, met en jeu, selon le compositeur, un « envol de l'interprète sur l'écriture », contraint de suspendre presque totalement son action à son imaginaire. L'image de Florian Hölscher, « soit on se libère de la gravité, soit on chute ici ! » résonne avec les modulations toniques que l'on cherche à sentir afin de sentir quand passer d'une boîte de notes à l'autre et d'organiser les différentes temporalités des boîtes de notes que l'on parcourt.

---

<sup>641</sup> Parmi les œuvres du corpus, cf. BERIO *Encores : Leaf*, cf. chapitre 6

<sup>642</sup> Ce type d'écriture est notamment utilisé à des fins pédagogiques, adressée aux enfants qui travaillent sur un piano droit sans pédale tonale, par exemple dans KURTAG *Jatekok*, PESSON Gérard *Musica ficta, Butterfly's notebook, Dans la prose du monde*. LEROUX Philippe *Impressions d'enfance...*





Fig.44 STROPPA *Tangata Manu*, mesures 65 à 80 : le « zoom »

La résonance prise dans la pédale tonale apparaît comme un point de transformation qui va plus ou moins émerger en fonction des boîtes et de notre jeu de pédale. Stroppa détaille les trois niveaux de résonance qui apparaissent et dont on peut capter les différentes interférences par notre écoute à reculons. Stroppa évoque une sorte « d’image cachée » (la « chose fourmillante » évoquée précédemment) dont on se rapprocherait où s’éloignerait en « regardant » les accords, et qui agit comme un point de transformation. Notre intention de rapprocher ou d’éloigner notre attention des niveaux de résonance guide notre jeu de pédale et enacte le temps passé dans les boîtes, en nous déconnectant, là encore, de la succession des gestes visibles, comme l’explique Stroppa :

Plus on arrive à se détacher du geste, plus on est libre d’écouter le rapport entre la pédale, les notes tenues, la pédale et la résonance. Enfin il y a ces trois niveaux : les notes tenues qui précisent la résonance, et la résonance qui s’approche plus ou moins, jusqu’au niveau minimum qui est sans pédale, la résonance sympathique ; la pédale permet de rapprocher la résonance sympathique des notes tenues et du jeu, donc c’est un jeu qui est un jeu harmonique, pas de résonance : on précise plus ou moins les couleurs de ces accords qui sont déployés lentement, le rythme harmonique est lent, un accord par boîte.

L’exactitude des temps des boîtes n’est pas importante, mais la relation entre les boîtes est importante, les proportions ; il faut penser qu’on regarde ces accords là un peu différemment, quand c’est plus long la distance est plus grande ; et tout ça sans le moindre accord au sens dynamique ; passage idéal pour la pédale qui rapproche les marteaux des touches. [...] Il s’agit de travailler toujours avec une oreille sur la résonance cachée, le plus ou moins de résonance due à la pédale, les notes tenues qui donnent une couleur harmonique, et la surface : moins de surface granuleuse, plus c’est juste le support de ce jeu de vague, mieux c’est. [...] Tout ce jeu d’épaisseur de résonance, jusqu’à l’épaisseur minimale qui est celle qui reste lorsqu’on ne joue plus et qu’on entend la résonance sympathique, mais qui dépend de ce qu’on a joué avant évidemment ; dans cette partie-là est importante l’idée que la pédale n’ajoute pas uniquement un niveau de résonance mais crée un mouvement dans le son et dans la résonance et c’est ce mouvement qu’on peut utiliser pour enclencher les événements les uns après les autres ; surtout dans la partie lente,

où on a le temps de l'écouter. Donc ça crée une dynamique dans la résonance, et cette dynamique de la limite temporelle de la résonance porte l'évènement suivant<sup>643</sup>.

Les niveaux de résonances constituent une sorte de « surface de contact » par rapport à laquelle nous changeons de perspective, nous changeons de point de sentir. La *nécessité* de jouer tout ce passage et tous ces mouvements, émerge de l'écart entre ce que nous imaginons de la résonance cachée et ce que nous en percevons, afin de dévoiler ce fourmillement dans toutes ces couches et toutes ces dimensions. Notre perception est à chaque instant dépassée par notre intention : nous savons que nous avons encore besoin d'un certain nombre de boîtes pour percevoir l'objet entier. Au-delà de l'exactitude du temps quantifié, Stroppa évoque l'importance des proportions de durées entre les boîtes. Pour cela, Florent Boffard propose de hiérarchiser précisément les variations de pédale, par exemple en les numérotant par ordre hiérarchique, afin de simplifier. Les boîtes les plus fondues dans la pédale apparaissent comme celles où nous sommes le plus éloignés de la « chose » ou de la résonance cachée (elle disparaît dans le flot des résonances) ; inversement, lorsqu'on se rapproche, on oscille la pédale de façon plus superficielle et on entend mieux les résonances cachées que l'on peut mettre en perspective. L'écoute des oscillations de pédale et de leurs rapports proportionnels participent alors à l'enaction du temps.

#### 4.4.2.2 Le point de transformation de *Speech of clouds* : plus ou moins retenir l'action grâce à l'image cachée *la-do*



Fig.45 PESSON Un fragment de *Speech of clouds*, mes. 81, début du passage du « jeu entre courant d'air et carillon à air »

Dans *Speech of clouds*, l'écoute des interférences avec *la-do* agit comme un point de transformation. Au niveau microphonique, le principal enjeu est de plus ou moins retenir chaque note à venir afin que cela joue ou pas. À ce niveau-ci également, on peut jouer avec les faces cachées de la forme à construire en se servant de la notion de point de transformation. Pour moi, *la-do* toujours résonante dans la pédale tonale, constitue « l'image cachée » qu'évoque le titre de la pièce : se servir de ce point stable et modulant en permanence permet à notre attention de rester sur un fil entre « soi » et « l'autre », et nous connecte à toutes les échelles de temps. En effet, étant donné qu'elle va davantage sonner que les autres notes, une adaptation doit se créer, qui nous fait sentir les espaces orientés vers *la-do* de façon différente des autres : chaque note jouée va venir interférer avec les résonances de *la* et *do* et nous permettre une écoute à reculons au plus petit niveau. *La-do* résonnant se substitue aux silences qui entourent les notes comme autant de retenue et de modulation tonique.

Au niveau méso/macrophonique, *la-do* oriente aussi notre jeu. Personnellement, l'imaginaire de forme tridimensionnelle peut en lui-même m'ouvrir la voie à la variation des points de sentir en m'amenant à imaginer des interférences « spatiales » entre les fragments. Par exemple en imaginant qu'on « change de face » à chaque fragment répété, on peut compter cinq faces pour cinq fragments, ce qui peut amener à considérer le fragment qu'on va jouer en

<sup>643</sup> STROPPIA Marco. Notes de séance de travail, cf. annexe II

fonction des quatre autres virtuels et à « spatialiser » (et non « visualiser ») l'intervalle entre les notes potentielles jouées à travers chaque fragment. Alors, l'absence ou la présence d'un seul *la*, ou d'un seul *do*, va venir rythmer notre écoute à plus long terme, en nous servant de trame pour influencer notre décision de jouer ou de ne pas jouer. Par exemple, j'ai joué *la-do* la première fois ; alors, la deuxième, j'ai varié ma prise en jouant cette deuxième face comme « en-dessous » de la première, celle-ci étant imaginée comme une face cachée : j'ai donc écouté ce *la-do* coincé dans la pédale tonale qui résonne toujours quand je joue le deuxième fragment, tel une émanation de l'absence du fragment. Je peux alors imaginativement me saisir de ces deux sons « à reculons » pour me délimiter moi-même de cet « autre » schème émo-tonique et jouer les notes du deuxième fragment « en-dessous » de *la-do* : par exemple, cela peut m'inciter à ne pas rejouer *la-do* mais à jouer *si* et à entendre la dissonance entre *la-do* résonnant et *si*, ce qui enacte un temps, qui peut par exemple m'inciter à ne jouer aucune autre note que *si* pendant ce deuxième fragment, ou bien à le rejouer différemment en « redescendant » le fragment. *La-do* oriente notre action même lorsqu'il n'est pas joué, en fonction d'une absence : on entend le silence comme une absence de *la-do* qui le rend présent dans notre expérience et qui nous permet de nous mettre en contact avec un fragment passé. S'il est ensuite joué, puis seulement *la*, puis seulement *do*, un temps plus long est généré.

En écoutant les interférences par rapport aux résonances de la pédale tonale, la stabilité de l'attention permettant de sentir la profondeur du « flux temporel » ouvre à différents comportements par rapport à cette résonance : je peux « inter-venir » lorsque j'ajoute une formule de cluster qui ne semble pas indispensable, entre deux formules, sub-venir lorsque je rappelle une formule de cluster que j'avais joué quelques mesures plus tôt, sur-venir lorsqu'une nouvelle formule arrive par surprise, con-venir lorsque deux formules s'enchainent avec la même orientation, etc.

L'écoute du *la-do* permet de réorganiser ses appuis, l'appui du jeu n'étant plus « superficiel », avec une tendance à appuyer le pouce et le cinq, mais « perceptif », engendrant une modulation tonique au niveau de l'alignement et de la verticalité du corps : on « prend appui sur sa mémoire », comme dit Savouret, sur les « espaces de nous-mêmes en relation ».

### **4.4.3 Construire son espace et son temps dans la profondeur des interférences**

#### **4.4.3.1 Construire le temps et l'espace dans le silence avant de jouer**

Le temps vertical, en tant que pratique attentionnelle qui génère une « profondeur temporelle » dans laquelle le geste peut s'inscrire, implique la construction de notre temporalité avant même l'émergence de tout élément sonore : le silence est alors écouté comme « réverbération de soi-même », comme relation entre soi et l'autre créant une dynamique de relation au monde dans laquelle le son peut s'inscrire. La nécessité d'habiter l'espace et le temps avant de commencer à jouer en le « fictionnant » est soulignée par l'habituelle injonction d'écouter le silence avant de commencer à jouer, qu'évoque Barenboim : « Le dernier son n'est pas la fin de la musique. Si la première note est liée au silence qui la précède, la dernière doit

alors être liée au silence qui la suit<sup>644</sup>. » À propos de la musique d'Hosokawa, Kozak souligne la nécessité d'apprendre la pratique du temps vertical dans le silence d'origine :

Le silence n'est pas un pont entre les sons, ni un point où nous replaçons notre attention dans l'attente du signal acoustique à venir, mais une réverbération du temps ; non pas un espace auditif négatif qui amplifie les objets musicaux qui l'entourent, mais une chose musicale authentique, [...] une articulation de la richesse qui habite l'entre-deux [...] Plutôt que de commencer par le silence, je veux suggérer que l'étude du temps vertical commence dans le silence. C'est-à-dire que la sonorité initiale peut être entendue comme remontant, à travers le geste qui la porte, dans le silence qui la précède, devenant ainsi l'aboutissement d'un processus qui a déjà commencé avant qu'aucun son ne soit produit<sup>645</sup>.

Cette conception du silence me semble encore reposer sur une pratique de « l'interférence », comme mise en relation avec la « face cachée », qui permet de faire émerger la perception de la profondeur. Cette approche donne une nouvelle envergure à l'imaginaire du vide développé au début de cette partie. En effet, cette pratique du temps vertical en silence correspond à une création de « l'écart » entre différentes « prises » et donc différentes façons d'habiter l'espace qui projettent le musicien dans la profondeur du temps en le projetant dans l'espace.

Cette attitude à construire avant le jeu est développée par plusieurs danseurs et comédiens. Godard souligne comme il est fondamental pour l'interprète de trouver un certain émerveillement face à l'espace afin de « fictionner l'espace avant de fonctionner<sup>646</sup> » et ce, par la fonction d'échange avec l'espace qui est celle du regard. Katia Légeret développe la notion d'une expérience de ce qu'elle appelle la « temporalité a-causale » qui serait « provoquée par des sensations de types kinesthésiques<sup>647</sup> ». En particulier, elle évoque un processus d'émerveillement qui fait fusionner l'expérience du temps et de l'espace :

Les théâtres dansés de Kathakali et de Kutiyattam commencent leur rituel avec le son d'une conque. Le but est de transformer le plan scénique en volume architectural. Le son donne à voir le vide et la forme de son contenant. L'entrée en scène des danseurs-acteurs met en jeu non leur personnage mais leur pure verticalité d'être debout. Ils symbolisent à la fois les piliers du lieu et la taille, la coupure dans le temps causal et horizontal des humains. [...] La première règle énoncée par le *Natya-Shastra* pour l'entrée en scène du danseur prescrit *adbhuta dristi*, le regard émerveillé. Il s'agit d'un regard plongeant dans le vide : étonnement d'être là, possibilité primitive d'ouvrir un espace, de pénétrer et d'être traversé par un souffle. Geste authentique de l'homme qui s'interroge soudain sur l'espace et qui stupéfait, dans le vide du concept, lève un bras avec un ah ! d'émerveillement<sup>648</sup>.

En nous virtualisant grâce aux « vides », nous pouvons alors créer notre continuité dans le temps et nous « couper du temps causal » : à travers l'espace de la prise émerge les virtualités à venir et passées qui nous coupent de la succession des instants, ce en quoi nous retrouvons une caractéristique essentielle de « l'être joué ». Habiter le silence et le vide avant de commencer à jouer nous incite à écouter les différences entre les silences à travers nos « rétentions de rétentions » : on écoute les interférences entre ce point de transformation

---

<sup>644</sup> BARENBOIM Daniel. *La musique éveille le temps*. Paris : Fayard, 2008, p.14-15

<sup>645</sup> Ibid., p.266. *[the silence is] not a bridge, between sounds, or a point at which we reset our attention in anticipation of the acoustical signal to come, but as a reverberation of time; not as a negative auditory space that amplifies the musical objects around it, but as a genuine musical thing, ...an articulation of the richness that inhabits the in-between.[...] « Rather than beginning with silence, I want to suggest that vertical time study begins in it. That is, the initial sonority can be heard as reaching back, through the gesture that carries it, into the silence that precedes it, becoming a culmination of a process that had already begun before any sound was made.»*

<sup>646</sup> ROQUET Christine. *Op.cit.*, p. 92

<sup>647</sup> LEGERET Katia. *Op.cit.*, p.191

<sup>648</sup> Ibid., p.179

silencieux et ce qui se joue à travers l'espace partagé qu'il ouvre. Abordant le sujet de l'écoute du sonore, Légeret évoque ainsi le physicien David Bohm<sup>649</sup>

qui donne en exemple l'écoute musicale et son attention aux « réverbérations » des notes passées, créant un flux a-temporel. Plus le rapprochement des notes, des mouvements sentis, des images et des intuitions est rapide, plus il s'accélère et plus la « conscience » continue une certaine ligne de pensée enveloppant d'une matière qui change et qui pousse à s'intégrer dans un plus grand tout (...). Il existe une similarité fondamentale entre l'ordre de notre expérience immédiate du mouvement et l'ordre implié tel qu'il est exprimé à travers notre pensée. »

Dans la même perspective, Savouret fait des moments essentiels de l'improvisation une façon « d'entrer dans un temps à reculons » qui nécessite l'écoute des interférences entre « l'autre » – ou « autre-de-soi » – et soi, et qui commence avant le début de l'œuvre avec la « phase de Provention » :

Provention : il s'agit d'une phase muette de l'improvisation dans laquelle le musicien doit d'abord prendre conscience que le flux temporel est (depuis quelque big-bang lointain...) toujours en mouvement : ce silence préliminaire est l'occasion « d'entendre » le temps qui (se) passe. Ensuite, deuxième prise de conscience, celle de sa présence (« je-ici-maintenant ») en tant qu'être de mémoire chargé plus ou moins consciemment d'envies et d'énergies diverses liées à sa propre histoire, proche ou lointaine ; son passé va se confronter au présent<sup>650</sup>.

Les musiciens se perçoivent eux-mêmes, s'éprouvent au cœur de ce flux temporel en tant qu'êtres de mémoire : là aussi apparaît la relation à « soi-même autre » à travers son passé. Avant de commencer à jouer *Tangata Manu*, il me semble essentiel de construire ce flux temporel, cette profondeur de rétentions-de-rétentions à travers les réverbérations de réverbérations de soi-même dans le silence. Avant même de commencer à jouer, on peut commencer à se mettre en relation avec le courant d'air proposé par Florent Boffard en imaginant fictivement un *la* se transformer au contact de l'acoustique de la salle que l'on entend résonner et dans laquelle on s'entend résonner. Ceci implique un investissement de l'espace par lequel on se « proportionne » à la salle dans le silence, qui permettra d'aller « plus loin » dans le temps de la phrase mélancolique. Susan Manoff insiste aussi sur l'investissement de l'espace tensif pour investir le flux temporel en proposant l'image de la spirale centrifuge ou centripète qui se déploie entre elle-même et un point dans l'espace. Ces différentes relations entre elle-même et le point de l'espace créent un contact par un aller-retour perceptif (spirale) et impliquent toujours un rapprochement ou un éloignement (en fonction de la direction de la spirale)<sup>651</sup>. De la même façon, Rena Shereshevsakaya invite quelquefois l'élève à visualiser et à se mettre en contact avec un point éloigné devant lui, ou même derrière ou au-dessus de lui. En se mettant en relation avec le lointain, cet espace de « prise » permet de capter les transformations perceptives (et non de diriger la « projection » du son vers le lointain), et donc de sentir les modulations toniques. Ce flux temporel transporte dans une qualité de mise en relation avec l'environnement qui change l'attitude. Celle-ci devient plus ouverte, puisqu'on construit un espace partagé.

---

<sup>649</sup> Ibid., p.191

<sup>650</sup> SAVOURET Alain. *Op.cit.*, p.85

<sup>651</sup> MANOFF Susan. *Op.cit.*

#### 4.4.3.2 Construire l'espace partagé : plusieurs qualités de geste habitées

Nous avons exploré l'imaginaire du vide et du plein, la pratique du temps vertical et du point de transformation, la recherche de connexions à travers notre corps afin de moduler notre attention de façon à faire l'alternance perceptive. À présent, il me semble qu'il faut aller plus loin dans la recherche de la qualité du geste de « saisie » afin de sentir de plus en plus précisément les différences et d'accroître notre capacité de « mobilité intérieure » en développant nos nuances de « corps-en-lien ».

La deuxième partie d'*Au cœur de l'oblique* qui développe un jeu de clusters au clavier très élaboré rend problématique le manque d'outils de catégorisation des nuances du prémouvement. En effet, cet extrait me semble une « recherche composée » de la façon dont on peut interagir avec un environnement. Je n'ai pu le construire de façon signifiante pour moi que grâce à la référence à l'espace partagé et à la recherche de différents comportements de l'écoute. J'ai fait face, comme au début de la pièce à une difficulté de compréhension des phrases de clusters, sur plusieurs pages : face à ce déferlement de hauteurs, intensités, rythmes absolus, je ne savais pas comment organiser mes gestes de façon à faire des liens entre eux, difficultés déjà évoquées pour le début de l'œuvre. La difficulté était encore bien supérieure dans cet extrait où les hauteurs des extrémités de clusters semblent absolues, alors qu'elles ne peuvent être que relatives : il est quasiment impossible de les respecter exactement dans le mouvement du geste et en fonction de la morphologie de chacun : la longueur d'un avant-bras ou d'une paume ne peut pas se négocier, ce qui implique des changements de hauteurs absolues par rapport à ce qu'écrit le compositeur. Par ailleurs, la difficulté de respecter les hauteurs est mise à mal par le principe du cluster : sans structure harmonique ou mélodique, on n'entend pas moins aisément des différences entre eux.

Lors d'une masterclass<sup>652</sup>, François-Frédéric Guy m'a proposé de les travailler par onomatopées, de façon à dégager une dynamique discursive entre les phrases. Il m'a conseillé d'imaginer des bribes de dialogues qui n'auraient pas de sens en eux-mêmes (sans paroles), mais qui mettraient en évidence des relations entre les gestes, le « mouvement du langage ». Ce conseil m'a mis sur la voie : il s'agit là encore d'une invitation à explorer un travail sur soi en relation. En effet, l'écriture fait référence à des mouvements volubiles de conversation entre plusieurs personnes, par la notation de phrasés de clusters avec de nombreuses dynamiques. L'écriture est très précise avec des profils d'intensités mais aussi de rythme (accélération et décélération) très variables et des sauts entre des polarités opposées : il y a une certaine « virtuosité » de l'écriture et des variations entre des onomatopées évoquant les intonations de la voix, ce qui a été confirmé par le compositeur plus tard : « c'est comme si tu parlais une langue, avec plein de détails différents. Il faut trouver une richesse de dynamiques, d'inflexions dans la voix : là c'est fâché, là plus tendre ». Par rapport au début de l'œuvre, Parra évoque le développement d'un être qui apprend à se mettre en relation à l'environnement : « on passe d'un être primitif sans doigts à l'utilisation des mains ; on module beaucoup les dynamiques : *crescendo*, *decrescendo*, etc.<sup>653</sup> ». Entre chaque phrase de clusters, la recherche de liens discursifs amène à se demander comment réagir, selon quel comportement répondre. Cela implique de se mettre en contact avec ce qui vient d'être joué, d'en être affecté, puis d'y réagir

<sup>652</sup> Masterclass dans le cadre de la Fondation « l'Or du Rhin », La Baule, novembre 2017

<sup>653</sup> PARRA Hèctor. Notes de séance de travail, cf. annexe II

d'une façon différente, avec une qualité de geste différente, parce que le temps a passé ou que quelqu'un d'autre nous répond.

The image shows a musical score for two measures, 40 and 41, from the piece 'Au cœur de l'oblique' by Parra. The score is written for a piano with a right hand (RH) and a left hand (LH). Measure 40 begins with a 'silently' marked cluster in the LH, followed by a 'loco' passage in the RH. Measure 41 features a 'f' marked cluster in the LH, followed by a 'fff' marked cluster in the RH, and a 'mp' marked cluster in the LH. The score includes annotations for 'forearm', 'hand', and 'Strings'.

Fig.46 PARRA *Au cœur de l'oblique*, mes. 40-41

Par exemple, entre les mesures 40 et 41, le discours se densifie : mesure 40, on a un geste type « long, court-court-court », qui reste en suspens, comme une sorte d'appel, une prise de parole orientée vers quelqu'un ; mesure 41, on reprend le même type de geste que mesure 40, mais on allonge le deuxième cluster avant de jouer les trois court-court-court, le dernier des trois se métamorphosant alors en un trémolo très fort, puis s'adoucissant dans un *decrecendo-ralentendo*. On peut imaginer, mesure 41, une insistance de la prise de parole de la mesure 40, non suivie de réponse sur le plan du clavier, mais suivie d'une réponse dans les cordes, qui amène à la mesure 48 où le même type de figure réapparaît : les clusters apparaissent alors comme des figures caractéristiques, exigeant des nuances de qualités de geste et une trame se déployant sur un temps long.

#### 4.4.3.3 Phrasés de clusters-habiter des espaces différents, des rôles différents

En effet, progressivement, mesure 48 à 83, les phrasés de clusters prennent une ampleur considérable, menant à la métamorphose de ce mode de jeu (clusters au clavier) jusqu'à l'utilisation habituelle des doigts à partir de la mesure 80, que Parra considère comme une étape suivante dans l'évolution de « l'être en relation avec l'environnement » qui se déploie au fur et à mesure de l'œuvre. Entre les mesures 51 et 57, les personnages semblent se multiplier dans une grande effervescence. En particulier, quatre types de formules semblent se développer, « collées » les unes aux autres avec une certaine discontinuité :

1) Un phrasé de six clusters « obliques » (forme de cercle sur l'exemple) 3<sup>ème</sup> temps de la mesure 51 et 3<sup>ème</sup> temps de la mesure 52, qui descend à la main droite et monte à la main gauche mesure 51, en un grand geste qui va de l'extérieur vers soi engage tant au niveau



microphonique (un cluster) autant que mésophonique (tout le geste), qui réapparaît un peu varié, premier temps de mesure 54. Les clusters notés par une « vague avec une flèche » sur la partition doivent être réalisés par un geste spiralé, de façon « oblique » : on fait un geste de glissando du coude vers le bout du doigt ou de la base du pouce au bout du doigt, afin que les clusters s'enchaînent de façon fluide, ce qui « phrase » les clusters.

2) Un phrasé de clusters alternés « verticaux », mode de jeu habituel du cluster, (forme de carré) en *crescendos* « coupants » dernier temps de mesure 51 qui réapparaît deuxième temps de mesure 52, et me semble communiquer avec le motif de clusters très forts et rapides, « coupant » aussi mesure 53 et début de mesure 55.

3) Un phrasé homogène *fff subito* (forme de triangle) aux 1<sup>ers</sup> temps de la mesure 53 et 55, coupant lui aussi mais en clusters « obliques » qui nuancent la violence des impacts, phrasant main gauche et main droite.

4) Enfin, les clusters alternés en « pelote de laine » (dessin enroulé) selon l'expression d'Héctor Parra déploient un « mouvement rond et cyclique » avec les paumes alternées en *glissando* de la base du pouce au bout des doigts, de façon « joueuse ».

Fig.47 PARRA *Au cœur de l'oblique* mes. 51-57

À travers ces mesures, la discursivité apparaît beaucoup plus « interrompue ». La précision des nuances nous amène à chercher des coupures entre les éléments par de micro-moments de vide, de suspension, de *sats* par lesquels on « change de personnage » et donc de

qualité de geste. Ainsi mesure 51, le grand phrasé en *crescendo* repris par deux fois amène à une écriture d'alternés dans l'aigus en *crescendo*, qui semble très violente, et insistante : un phrasé de cinq clusters en alternance en *crescendo*, est répété, amenant au premier temps de la mesure 52 ; après une courte attente, un appui, prémouvement dans le silence du deuxième temps nous repropulse et nous fait insister encore avec quatre clusters alternés en *crescendo*.

Pour « insister » entre les clusters, pour se pousser à « aller plus loin » à chaque fois par rapport à ce qu'on vient de faire, la capacité à se mettre en relation à « l'autre de soi » est poussée à son paroxysme quand on se « coupe » la parole avec un type de phrasé qui semble complètement différent, comme c'est le cas au troisième temps de la mesure 52 : des clusters verticaux de type 2), on passe au phrasé de clusters « obliques » de type 1) qui donnent une continuité au phrasé. En effet, ce geste très « organique » part des extrêmes, les bras écartés, pour revenir au milieu progressivement grâce aux clusters « obliques », des coudes, jusqu'aux mains. Puis la « parole » est à nouveau coupée mesure 53 *fff subito*, avec quatre clusters de type 3) suivis d'un silence qui nous permet d'insister avec le cluster de la levée du premier temps de la mesure 54. Mesure 54, le « rappel » des clusters obliques sur quatre clusters nous amène encore à un autre mode de jeu « mouvement rond et cyclique » ; dans la foulée la parole est encore coupée par un retour similaire au début de la mesure 53 *fff subito*, puis à nouveau par le mouvement rond et cyclique.

Dans cet extrait, plusieurs qualités de geste sont à construire de façon polyphonique, impliquant des renvois et des mises en perspective perpétuels : entre le dernier temps de la mesure 51 et la fin de la mesure 53, le déferlement de clusters « directs » font que le dernier temps de la mesure 52 en phrasé obliques de type 1) en *diminuendo* semble créer une rupture et change complètement la qualité du geste, sans pour autant qu'il n'y ait d'interruption dans l'écriture. De plus, une bribe de ce phrasé du dernier temps de la mesure 52 revient au premier temps de la mesure 54, ce qui nécessite d'avoir mémorisé la façon dont on l'avait joué quelques temps plus tôt et de l'avoir « retenu » tout en jouant d'autres types de phrasés de clusters. Par la suite, le « mouvement cyclique et rond » de type 4) apparaît comme un geste où nous sommes très centrés, stables, interrompu par des clusters très forts et dispersés de type 3), après lesquels on reprend ce mouvement comme si rien ne l'avait arrêté. Là aussi, il n'y a pas de « temps » pris, qui permettrait une phase de transition, ni une expression de « l'effort de changement » nécessaire au musicien entre les éléments. Comme dans le passage Berio de *Tangata Manu*, les éléments semblent être là simultanément, présents les uns aux autres, comme des personnages qui dialoguent.

Pour motiver cette mise en perspective, on cherche à créer un imaginaire des liens entre eux, et donc de différentes qualités de geste et de « comportement ». Ce processus peut être aidé par le vocabulaire de Savouret dans la « phase de Devention » qui se rapporte à différentes façons de « venir » par rapport au flux temporel. Par exemple, fin de la mesure 52, le phrasé de six clusters obliques de type 1) (cercle), moins intense que ce qui précède et ce qui suit (carré et triangle), m'est apparu comme un « commentaire » : je l'ai inscrit entre parenthèses sur ma partition, ce qui a permis un début de hiérarchisation du discours – il « inter-vient », c'est-à-dire qu'il n'est joué qu'en fonction des autres qui l'encadrent. Perceptivement, les phrasés qui l'encadrent correspondent alors à des « points de transformation » que l'on peut sentir en interférences pendant qu'on joue le phrasé entre parenthèses. De cette façon, tout en le jouant, j'habite l'espace des autres phrasés (carré et triangle), je suis encore orientée vers les autres et

vers leur qualité de geste, ce qui me permet de jouer les clusters « parenthèses » (cercle) de façon moins intense, et de reprendre le jeu plus intense (triangle) sans qu'une coupure soit nécessaire.<sup>654</sup> En cherchant à faire communiquer les quatre clusters du 2<sup>ème</sup> temps de la mesure 52 (carré) et les quatre clusters du début de la mesure 53 (triangle), lorsque je joue ce passage en parenthèses (cercle), mon écoute à reculons le met en perspective avec ce qui vient d'être joué (carré) qui continue à le « surplomber » perceptivement, en quelque sorte. Un mini « schéma de relation d'ordre » est permis par ces interférences : à la fin du 3<sup>ème</sup> temps mesure 52, mon attention se rapporte au précédent (carré) par lequel je me souviens de l'intensité, de l'anticipation de ce phrasé de cluster, de son rythme ; en me mettant en contact avec cet « autre », je joue le « commentaire » ; mon attention qui reste portée sur la qualité « soudaine » et l'intensité homogène des clusters précédent le commentaire me permet d'impulser les quatre clusters suivants qui interrompent le commentaire, comme s'ils étaient « prêts à être joués ».

D'une manière générale, les métaphores impliquant plusieurs « personnages » sont très courantes dans la pratique musicale. Dans une perspective enactiviste, l'expérience du locuteur est au cœur de la construction du sens, en particulier dans l'expérience de « s'entendre parler » :

À travers la reconsidération des instances de la parole, les grammaires énaactives intègrent dans leurs canevas descriptifs l'expérience cruciale de l'auto-réception (l'expérience du s'entendre parler), qui participe à la construction du sens. Dans le contexte d'une allocution, par exemple, il est possible repérer aux moins deux récepteurs de la parole : l'allocutaire ou destinataire du fragment discursif proféré et le locuteur lui-même<sup>655</sup>.

Il me semble que l'expérience des différents « mouvements du langage » musicaux se rapportent à cette expérience de s'entendre parler, et de s'entendre parler à la place de quelqu'un d'autre, par empathie. Lorsque l'attention devient « polyphonique », on n'a même pas l'impression d'interrompre réellement le commentaire mais de simplement reprendre là où une partie de nous-mêmes s'était arrêtée. Il y a ainsi un dédoublement perceptif qui s'opère, déjà actif lorsqu'on a insisté à ce qu'on venait de dire soi-même, mais plus encore lorsqu'on commente différents types « d'autres de soi ».

La capacité à créer des différences d'intentions de relation en le verbalisant et en catégorisant des comportements et par onomatopées participe à tisser la macro-structure de ce passage en permettant à notre attention de construire une trame de renvois et de mise en perspective en termes de qualité de geste. Il s'agit de pouvoir sentir un « fil » : pour pouvoir « commenter » quelque chose, je dois rester présent à la « face absente » que constitue ce que je suis en train de commenter, afin de la retrouver sans « prendre de temps supplémentaire » et de sentir que je reprends de « là où j'en étais ». Il s'agit donc bien de « continuer à se sentir soi », tout en étant autre, « celui qui commente », même si ce « soi » change « d'identité » en permanence pendant le jeu. La discursivité dans l'extrait d'*Au cœur de l'oblique* fait émerger la nécessité de construire l'alternance perceptuelle entre « l'autre » et « moi ». Avant chaque phrasé, je me mets en relation avec quelqu'un d'autre qui est l'autre face de ma perception et je change de point de sentir. L'objectif est alors de pouvoir naviguer entre les différentes « faces » de la forme, c'est-à-dire différents vécus sonores et kinesthésiques en lien avec

---

<sup>654</sup> On retrouve le schème-image de Brower : un schème du chemin duquel on se détourne par une déviation avant d'y revenir, c'est-à-dire que si l'on analyse ce schème-image en des termes moins linéaires mais à la façon d'une écoute « à reculons », on doit, pour partir et revenir d'un chemin, mémoriser l'endroit où on était avant d'y retourner.

<sup>655</sup> BONDÍ Antonino. « *Entre énaction, perception sémiotique et socialité du sens : phénoménologie de la parole et activité de langage* », Signifiances (Signifying), 2017.

l'environnement, à différentes échelles de temps, notamment la plus petite et la plus grande, tout en « gardant le fil », afin que le jeu ne soit pas éclaté en mille petits bouts collés les uns aux autres, mais qu'un phrasé réunisse les différentes occurrences des « personnages » *d'Au cœur de l'oblique*. Au niveau de la macrostructure, il faut savoir moduler subtilement les nuances d'intensités et d'intonations qui sont évoquées par la complexité de l'écriture, c'est-à-dire apprendre à moduler la porosité de la « zone transitionnelle » entre moi et l'autre. Ce type d'écriture « performative » m'a amenée à m'intéresser à des types d'exploration du « flux énergétique » plus précis, applicables pour tous types de jeu. L'étude de techniques de modulation de tonus et d'expressivité issue de la recherche en danse nous donne des outils pour accroître nos « nuances d'être-en-lien ».

## 4.5 Exploration de nuances de Flux et de Poids et trame de différences

Dans ses propositions d'outils de modulation tonique<sup>656</sup>, Lesage fait référence à de nombreuses pratiques somato-sensorielles comme Feldenkrais, BMC, l'eutonie, non pas pour les décrire mais pour pointer les processus qu'elles ont en commun. Ces pratiques visent à développer l'acuité perceptive et sensorielle afin d'enrichir la façon dont le corps peut être-en-relation, développer sa corporéité en apprenant à se sentir « familier avec son corps » et apprendre à se sentir chez soi tout en percevant les différentes résonances affectives, qui sont, au piano, mêlées aux résonances sonores. Pour travailler sur « l'impressivité », on développe la fonction proprioceptive conçue comme « intégration de l'ensemble des perceptions de posture ou de mouvement du corps », c'est-à-dire « tout ce qui est capté par les récepteurs logés dans les muscles, articulations, ainsi que celles de l'appareil vestibulaire qui confèrent le sens de la position relative des parties du corps entre elles et la position absolue dans l'espace. »<sup>657</sup> La fonction proprioceptive est alors une perception de notre « propriété », de ce qui forme le « soi », mais pas seulement :

[Il s'agit d'une] rencontre entre la sensibilité profonde du corps et du mouvement et les impressions sensorielles qui en résultent, par exemple le défilement des images sur la rétine, le contact de la main avec un objet. [...] La fonction proprioceptive devient alors la constitution d'une zone habitable, une mise en forme de soi vers l'*autre*<sup>658</sup>.

La formation de cette « zone habitable », de la « prise » sur le monde, se forme alors en cherchant à développer d'autres façons d'être et d'explorer les impensés de notre corps. À travers les pratiques somato-sensorielles, la dimension intersubjective de la construction du corps se travaille par cette relation à l'altérité perçue en soi, par la capacité à développer « l'autre de soi » :

Dans une pratique de type somatique, le sujet vit une sorte d'adéquation. Joachim Meyer, un psychiatre élève d'Elsa Gindler, une pionnière des techniques somatiques qu'elle enseignait dans les années 1910, le formule ainsi : « Par la perception de son propre corps, l'élève obtient la capacité de devenir « familier » avec son corps et ses fonctions, de se sentir « chez lui » dans son corps, de l'accepter tel qu'il est, au lieu de le considérer avec inquiétude et de le rejeter. La perception supprime tant la réflexion distante que la

<sup>656</sup> LESAGE Benoît. *Un corps à construire*. Toulouse : éditions Erès, 2021, p. 142-160

<sup>657</sup> LESAGE Benoît. *Jalons pour une pratique psychocorporelle*. Toulouse : éditions Erès, 2012, p.23

<sup>658</sup> Ibid.

relation d'objet que l'on peut avoir envers son corps. » Cependant, s'impose aussi la conscience de quelque chose de nouveau, quelque chose d'évident qui était là, mais qu'on n'avait tout simplement jamais considéré. Telle posture, telle façon de se tenir, de se poser, de s'appuyer, de respirer, d'engager un geste, se révèle tout à coup comme signifiante d'une façon d'être, de se présenter, de recevoir, comme une possibilité d'être autre, non pas autre que soi, mais autre de soi. » Ces approches visent non pas la performance, mais à enrichir le nuancier des états corporels, des postures, des gestes, des interactions corporels<sup>659</sup>.

Lorsqu'on se focalise sur une volonté de bouger, on tend à nier l'environnement et à nier l'autre : on pense une « corporalité » comme avoir-un-corps et non une corporéité comme être-un-corps. Si la corporéité est avant tout une mise en relation perceptive, se mettre en relation avec *l'autre de soi* perceptivement semble être un enjeu principal pour faire émerger le sens du geste. On aborde alors dans sa face corporelle le processus de « réfléchissement » évoqué par Lesage au premier chapitre, qui permet de comprendre le processus de « développement du répertoire de geste » ou de « mobilité intérieure ». On cherche à se révéler, c'est-à-dire à envisager telle posture, tel geste, telle possibilité nouvelle de déplacement ; ceci implique de ne plus se servir du corps comme d'un instrument avec lequel on entretient une relation d'objet, mais de se servir de la multitude d'entrées sensorielles possibles pour appréhender son expérience. Cela permet artistiquement de faire émerger un sens nouveau : « ce qui est émouvant, ce n'est pas tant le contenu lui-même que le fait qu'il soit perçu autrement<sup>660</sup>. » Dans la perspective de la « trame », la notion de réfléchissement me paraît fructueuse : en cherchant à faire apparaître nos potentiels inconnus, on crée de nouvelles façons d'habiter le monde par l'exploration, par des expériences dont on peut créer des représentations ensuite afin de guider notre attention vers elles au moment du jeu.

En avril 2021, j'ai participé à un stage de danse-thérapie sur la tonicité et sur le Poids et le Flux labanien dans le cadre d'IRPECOR avec Benoît Lesage et Angela Loureiro<sup>661</sup> qui m'a ouvert de nouvelles perspectives en me permettant d'explorer ces pratiques au-delà de mes lectures. J'avais pris quelques notes de stage<sup>662</sup> afin de m'en servir dans une perspective pédagogique, car nous avons exploré de nombreux outils de modulation du tonus. Les différents outils proposés par Lesage et Rouquet afin de chercher « l'autre de soi » se déclinent entre : la respiration, les images et la conscience dirigée, le rapport au sol et la dialectique poids/support, le travail des appuis, l'enrichissement proprioceptif, les flux sensoriels, le dialogue tonique et postural, les facteurs Poids et Flux de la grille de l'Effort de Laban, l'ajustement spatio-temporel. Nous les traversons progressivement durant l'ensemble de ce travail. Dans ce chapitre, nous allons nous intéresser au travail sur le Flux et le Poids qui nous donnent des pistes essentielles pour faire varier la qualité du geste et sa coloration affective.

---

<sup>659</sup> LESAGE Benoît. *Un corps à construire*. Toulouse : éditions Erès, 2021, p.53

<sup>660</sup> LESAGE, Benoît. *Un corps à construire*. Toulouse : éditions Erès, 2021, p. 53

<sup>661</sup> Benoît LESAGE (docteur en Sciences Humaines, médecin, médecin du sport, danseur, danse-thérapeute, membre fondateur de la Société Française de Danse-Thérapie) et Angela LOUREIRO (danseuse, spécialiste de la méthode Laban/Bartenieff, professeur au CNSMD de Paris) dirigent l'Itinéraire et Recherche pour l'Edification Corporelle qui propose des actions de formation centrées sur la Danse-thérapie au service de « la conception d'une circulation psycho(-)corporelle qui fait de la corporéité un aspect constitutif de l'être humain, l'accent porté sur l'expérience et les éprouvés, puis sur leur élaboration, l'importance de la sensorialité, de l'affinement perceptif, à commencer par la perception de soi (proprioception), l'aménagement de la rencontre comme expérience partagée plutôt que comme ré-éducation, la nécessité de contacter nos partenaires de façon sensible et de trouver un équilibre entre écoute/disponibilité et mise en jeu de savoirs spécifiques, le refus de s'enfermer dans une technique ou une école de pensée, et de se définir comme praticiens d'une méthode particulière, l'attention aux données issues des champs scientifiques (psychologie, neurosciences, médecine...) » <https://irpecor.fr/>

<sup>662</sup> Notes de stage IRPECOR, cf. annexe II

#### **4.5.1 L'Effort de Laban : différentes façons d'être « autre » à explorer et à écrire**

Le danseur, pédagogue et chercheur en danse Rudolf Laban, pionnier de la danse moderne, a ancré ses recherches sur la dynamique du mouvement dans une pratique multiculturelle et multiartistique par l'observation du corps en mouvement et l'expérimentation. Laban a notamment développé un système d'écriture (la labanotation) proposant une réflexion très vaste et holistique sur le déploiement du mouvement dans l'espace et dans les différents axes, sur les modulations de la forme du corps et sur la qualité du geste. Il est animé par une conception vivante de l'individu, et sa vision intègre le mouvement dans une dynamique d'échange avec l'environnement et de plasticité corporelle. Ses visées pédagogiques au sens large sur le développement de l'humain soutiennent un travail du mouvement à travers lequel l'individu est capable de moduler et d'ajuster sa présence en relation avec le monde, ce qui a bien entendu un rapport avec la modulation de la tonicité.

Afin de développer l'expérience psychique et corporelle de l'individu dans le monde, trois axes principaux sont développés et combinés qui correspondent à des virtualités du mouvement humain à exploiter et à développer : la capacité à moduler la qualité du mouvement en fonction de l'attitude de l'individu aux paramètres de l'Espace, du Temps, du Flux et du Poids modélisés à travers la grille de l'Effort ; la capacité à les combiner avec différentes configurations du corps, qui s'articule, qui s'ouvre, qui se referme, se rétracte à travers l'analyse de la Forme, en relation avec les multiples directions spatiales en fonction des axes potentiels qu'investissent la direction du mouvement (l'Espace). La dimension pédagogique du travail de Laban et de ses collaborateurs font de son analyse du mouvement et des pratiques associées une richesse immense pour tous ceux qui souhaitent travailler sur la finesse des nuances de leur geste et sur les aspects vivants de leur geste, ce qui concerne non seulement, bien évidemment, les danseurs, mais aussi les musiciens.

L'Effort et la Forme se réfèrent aux modulations de la tonicité entre les gestes qui se manifestent de deux grandes manières indissociables dans l'expérience : d'un côté, la modulation de la forme du corps par rapport au monde, en particulier le corps qui s'ouvre ou qui se ferme, qui change de forme en fonction de l'attitude de l'individu par rapport à l'espace environnant. Par exemple, lorsque nous voulons favoriser les échanges, nous recrutons des chaînes musculaires « qui déploient le corps », ou au contraire si nous voulons rester en retrait, nous pouvons nous densifier en utilisant d'autres chaînes musculaires. De l'autre côté, la modulation de la qualité du geste, c'est-à-dire la façon dont le geste est effectué met en évidence sa coloration affective et ce que nous éprouvons par rapport à l'environnement, et donc la façon dont on veut se mettre en relation. En particulier, le degré d'inhibition du mouvement est relatif à la tonicité, comme l'expliquait Christine Roquet. En effet, la modulation tonique constitue non seulement une réaction à la gravité permettant de tenir notre structure debout, mais reflète aussi la façon dont on souhaite plus ou moins interagir avec le dehors, comment on veut moduler le degré d'étanchéité de nous-mêmes par rapport au monde : se rétracter, retenir le mouvement, ou au contraire le libérer, ce qui caractérise les différents types de prémouvement. Nous allons pour l'instant nous intéresser plus spécifiquement à l'Effort.

Une partie des recherches de Rudolf Laban concerne l'étude de la dynamique du mouvement, de l'Eukinétiq, qui constitue une théorie de l'Effort : « La modulation du

mouvement s'explique par l'interaction, par le lien : entre la personne et le monde, entre l'externe et l'interne, entre l'intention et l'action, entre le mental et le physique<sup>663</sup>. » Ce champ présuppose que l'humain a la capacité d'interagir avec l'environnement selon différents types de qualités de mouvement et relie la « motivation interne » à l'origine du besoin de se mouvoir en relation avec le monde, et le mouvement comme déplacement dans l'espace. « L'effort » pour Laban correspond à une fonction intérieure à l'origine du besoin de se mouvoir qu'il appelle « *inner impulse to move* » et qui caractérise le mouvement vivant<sup>664</sup>. Le prémouvement occupe une place très importante dans ses recherches : « la puissance du geste de l'interprète – et en général, la puissance de tout geste – réside dans l'écart toujours mouvant entre sa face lisible, qu'il est possible de décrire et de nommer (ce que permet la cinégraphie), et sa face quasi imperceptible, indicible, qui en constitue la singularité<sup>665</sup>. » L'Effort de Laban est une approche qualitative qui cherche à rendre compte des possibilités de qualité de geste en fonction de l'attitude par rapport à l'environnement.

À travers sa grille de l'Effort, Laban distingue quatre « facteurs » du mouvement : le Temps, l'Espace, le Poids, le Flux. Chaque facteur présente deux polarités qui sont nommés « éléments ». Chaque pôle correspond à l'attitude de la personne par rapport au facteur : conciliante, si elle accepte la condition physique qui influence le mouvement, ou combative, si elle résiste et lutte contre elle. Par exemple, le Temps se déploie entre un élément « soudain » et un élément « soutenu ».

Il appréhende ces paramètres en fonction des attitudes qu'on développe par rapport à chacun d'eux, par notre mouvement et notre impulsion de mouvement, et non « dans l'absolu ». L'Espace ne se réfère pas à l'étendue mais à l'attention que lui porte chaque individu : on peut se concentrer sur un seul point ou sur une multitude de points, se focaliser ou être multifocal. L'Espace possède alors un élément focal appelé « direct », qui permet de définir des mouvements orientés de façon unidirectionnelle vers un but (pointer quelqu'un du doigt dans la foule, placer précisément des objets sur une table, etc.) et une polarité multifocale appelée « indirecte », qui est flexible : sa direction change continuellement, de façon sinueuse, prenant en compte de multiples points de vue. Un mouvement direct va « contre » la tridimensionnalité du corps ; au contraire, un mouvement indirect change de direction de façon sinueuse, il correspond par exemple aux mouvements spiralés ; l'Espace ne concerne pas forcément le déplacement dans l'espace, l'attitude à l'Espace peut se déployer comme « possibilité » de mouvement.

Le Temps ne correspond pas à la quantité mesurable mais à l'attitude de la personne qui bouge vis-à-vis du déroulement du mouvement, quelle que soit la durée : le « Temps soudain » indique une urgence, la volonté d'accélérer le temps, de se presser pour commencer une action ; le « Temps soutenu » correspond à la volonté de rallonger le temps, comme si on voulait prolonger l'action.

Le facteur Poids décrit l'attitude de la personne qui bouge face à l'utilisation du poids du corps, donc de son dialogue avec la gravité. Il ne s'agit pas de la masse quantitative de la personne mais de son engagement en fonction de son intention. Le facteur Poids participe à la modulation du tonus et à la qualité de la présence. Il s'organise entre un élément fort et un

---

<sup>663</sup> LOUREIRO Angela. *Effort : l'alternance dynamique*. Ressouvenances, 2013, p.18

<sup>664</sup> LABAN Rudolf. *La maîtrise du mouvement*. Trad. Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien. Actes Sud, 1994. p.49

<sup>665</sup> LOUREIRO Angela. *Op.cit.*, p.18

élément léger : « être léger dans le mouvement signifie s'ajuster en permanence à une gravité « diminuée », organiser le corps ou ses parties pour estomper l'effet de la pesanteur<sup>666</sup>. » On observe une « affinité » de l'élément léger avec le haut du corps et avec l'inspiration, bien que l'élément léger puisse se retrouver sur d'autres plans, c'est-à-dire que l'on réalise un mouvement en Poids léger plus aisément avec le haut du corps qu'avec le bas, et en inspirant plutôt qu'en expirant. À l'inverse, le Poids fort signifie aller contre, résister à l'attraction de la gravité : « pousser un piano, affirmer son opinion, enlacer quelqu'un avec vigueur, etc.<sup>667</sup> » sont des exemples de Poids fort.

Au départ, il m'était difficile de concevoir la différence d'attitude correspondant à ces deux polarités : être léger me paraissait résister tout autant à la gravité qu'être fort dans le mouvement ! En effet, Angela Loureiro précise que ces deux polarités démontrent une attitude active par rapport au Poids : leur « in-corporation » peut être considérée comme interdépendante. La légèreté d'un mouvement sera d'autant plus claire que la personne accède aussi à la force, à la puissance ». En revanche, une utilisation passive du poids sera appelée « poids lourd » : il s'agit d'un abandon aux effets de la gravité à laquelle on n'est pas attentif : le « poids lourd » n'entre pas dans le paramètre Poids de Laban car le Poids implique une attention à l'environnement. Cette distinction me paraît essentielle au piano, où le « lourd » remplace quelquefois le « fort » lorsque nous ne sommes pas attentifs à notre relation à la gravité et au déséquilibre qui s'installe. Lorsque nous ne sommes pas attentifs au Poids, le léger devient « mou » et le fort est « lourd ».

Lors du stage auquel j'ai participé, j'ai beaucoup mieux compris la notion de « Poids » au piano en l'explorant avec le corps entier :

Angela différencie bien le « Poids fort » du « Poids lourd » par l'expérience du rebond. C'est une attitude énergique face à la gravité où l'on se sert de celle-ci pour rebondir ; le Poids Léger lutte contre la gravité également ; il y a dans tous les cas une attitude qui n'est pas celle du poids lourd par laquelle on cède à la gravité. Le Poids fort doit traverser une résistance : on crée un rebond par rapport au sol. La connotation émotionnelle entre Poids lourd et Poids fort est complètement différente. On peut se demander : est-ce que travailler le Poids fort régénère ou fatigue ? Le poids lourd fatigue, le Poids fort régénère<sup>668</sup>.

Lors d'une attitude par rapport au Poids léger, on cherche aussi à « repousser » le sol, à créer une relation dynamique avec la terre, un rebond, afin de développer la légèreté. En cela, l'attitude au poids implique dans tous les cas le schème du « repousser » dont nous avons commencé à évoquer l'importance dans l'apprentissage de la verticalisation par le bébé. Il implique un rebond, un phrasé dynamique par rapport à la gravité.

Enfin, le facteur Flux comporte un élément condensé et un élément libre. Le Flux est associé à la progression et au ressenti, à la qualité de l'écoulement du mouvement ; il est fondamental dans l'expression de nos sentiments et qui varie selon notre interaction avec nous-mêmes, avec les autres, avec l'environnement et qui agit sur la progression du mouvement.

Le Flux libre « caractérise une attitude d'abandon au mouvement, qui progresse selon ses propres lois<sup>669</sup> ». Loureiro donne des exemples de mouvements en Flux libre : « le tournoiement joyeux d'un enfant, le balancement d'une valse, la course d'un enfant vers ses

---

<sup>666</sup> Ibid., p.30

<sup>667</sup> Ibid., p.31

<sup>668</sup> Notes de stage IRPECOR, cf. annexe II

<sup>669</sup> LOUREIRO Angela. *Op.cit.*, p.34



parents, marcher avec le vent qui nous pousse, courir pour faire voler un cerf-volant, etc.<sup>670</sup> » À l'inverse, le Flux condensé « caractérise une attitude de rétention de la progression du mouvement. Le mouvement est maîtrisé en chaque point de son trajet, afin de pouvoir être arrêté à n'importe quel moment<sup>671</sup>. » Angela Loureiro donne comme exemple : « avancer avec précaution vers son adversaire, retenir sa respiration en cas d'appréhension, tracer un dessin avec précision...<sup>672</sup> » Retenu, restreint, précautionneux, ou presque bloqué à l'extrême limite, c'est un jeu perpétuel de retenues et de résistances avec lequel le musicien cherche souvent à jouer.

La grille de l'Effort est structurée par rapport à la verticale et le rapport à la gravité qui correspond au facteur Poids, autour d'un trait oblique central appelé « trait de l'Effort » qui est commun à tous les facteurs. La moitié supérieure gauche correspond aux éléments « conciliants » : Poids léger, Flux libre, Espace indirect, Temps soutenu. La moitié inférieure droite correspond aux éléments combattifs : Poids fort, Flux condensé, Espace direct, Temps soudain.

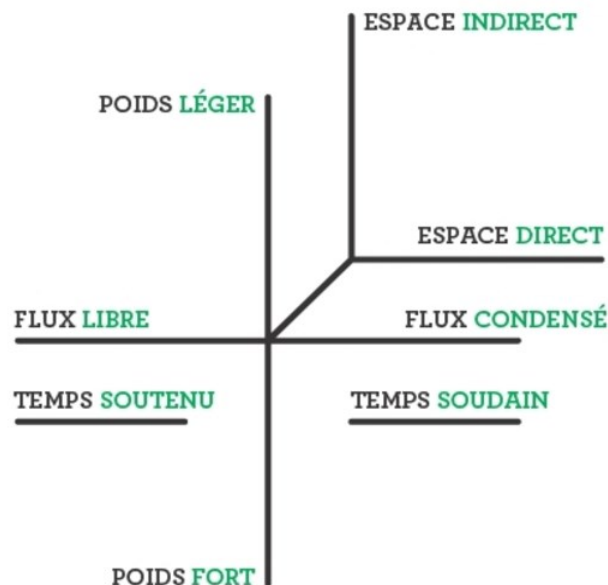


Fig.48 Rudolf Laban, graphique de l'Effort<sup>673</sup>

Selon la situation, on va sélectionner tel ou tel facteur d'Effort et ne pas avoir d'attention particulière en ce qui concerne un ou plusieurs facteurs. On voit sur ce graphique de l'Effort que la position verticale et le rapport à la gravité sont une base pour l'orientation dans l'espace, ainsi que la notion « d'affinité » entre région du corps, directions dans l'espace et éléments d'Effort, qui sont figurées par la disposition des facteurs.

La notion d'intégration des opposés qui émerge la « trame des virtualités » est importante chez Laban : le mouvement ne s'oppose pas à l'immobilité, ni la stabilité à la mobilité ; toutes ces polarités font partie intégrante du processus. Ainsi, Angela Loureiro en fait une « approche de l'alternance<sup>674</sup> » : le mouvement est conçu comme un processus de variation

<sup>670</sup> Ibid., p.34

<sup>671</sup> Ibid., p.35

<sup>672</sup> Ibid., p.34-35

<sup>673</sup> COTTIN Raphaël. LOUREIRO Angela. *Le conte de fées comme partition corporelle, L'impulsion d'envoûtement dans l'effort de Rudolf Laban*. Dans Repères, cahier de danse 2012/2 (n° 30), pages 29 à 31.

<sup>674</sup> LOUREIRO Angela. *Effort : l'alternance dynamique*. Ressouvenances, 2013, p.20

continuellement en transformation et jamais comme un instant isolé. Les individus modulent tout le temps les éléments d'Effort en fonction de la situation, et créent un « phrasé d'Effort » ou un « rythme d'Effort » qui résonne beaucoup avec ce que les musiciens recherchent. Ainsi, en règle générale, le Flux est phrasé, c'est-à-dire que l'on retient notre action pour la laisser exploser, ou bien au contraire on la retient progressivement : il y a un jeu permanent entre les deux polarités, qui se déploient en une infinité d'intensités différentes. Le mouvement est conçu comme un processus d'adaptation, de variation, se transforme en permanence ; ainsi, tous ces facteurs se déploient dans des phrasés d'Effort qui rappellent les dynamiques et indications de timbres musicaux, tels qu'ils sont catégorisés par Vera Maletic<sup>675</sup> : phrasé régulier, croissant, décroissant, croissant-décroissant, accentué, vibratoire, résilient, combinant divers facteurs d'Effort et diverses parties du corps en polyphonie<sup>676</sup>.

Les polarités de chaque paramètre d'Effort ne s'annulent pas entre elles : pour choisir une nuance d'Effort, de Flux, on le fait en fonction de toutes nos virtualités de nuances de Flux ou du Poids. Si l'on reprend notre raisonnement phénoménologique, à chaque instant nous construisons un Flux plus ou moins condensé en fonction de nos virtualités de Flux plus condensé à venir et moins condensé passé, par exemple. La notion d'attitude par rapport à des polarités permet de projeter toutes nos virtualités passées et à venir par rapport à ces possibilités de Flux. L'écriture précise et sous-jacente du Flux permet alors, comme le prétend Eugenio Barba, « d'être décidé » car elle nous incite à laisser émerger nos possibles et les comparer.

#### 4.5.2 Les différences de Flux et de Poids pour moduler la tonicité

Les facteurs Flux et Poids me paraissent immédiatement utilisables pour un musicien, qui recherche moins l'expressivité du mouvement dans l'Espace et qui, par rapport au Temps, se retrouve face à d'autres problématiques - même si l'attitude par rapport à l'Espace et au Temps se décline aussi bien sûr entre ces polarités labaniennes pour le geste musicien.

Nous avons évoqué l'importance des différences de retenue et de pression du geste pour faire émerger nos possibilités par rapport au sonore, en particulier dans *Speech of clouds* ; ces paramètres sont ceux-là même qui sont essentiels pour moduler la tonicité : le Flux et le Poids sont les principaux paramètres de la grille de l'Effort qui se rapportent à la modulation tonique, permettant de faire varier la « zone de malléabilité » entre soi et le monde. Le Poids est « attitude au poids », c'est-à-dire qu'il s'agit du dialogue permanent avec la gravité en fonction de l'impact que l'on veut créer sur le monde. Ainsi, si le prémouvement est pour Godard principalement une « attitude par rapport au poids » qui permet une réorganisation gravitaire anticipatrice, Lesage met en avant aussi l'importance de la perception qui va avec l'acceptation du poids dans la modulation tonique<sup>677</sup>. Lorsqu'on développe une attitude par rapport au poids, aux appuis, le corps développe des réponses toniques. Par exemple, dans le training autogène de Schulz, ou dans la technique de Gerda Alexander, on cherche à prolonger ses appuis dans le sol, à aller chercher les appuis osseux, ce qui va moduler le tonus<sup>678</sup>.

---

<sup>675</sup> MALETIC Vera. *Body, space, expression*. Editions Mouton de Gruyter, 1987

<sup>676</sup> LOUREIRO Angela. *Op.cit.*, p.95-110

<sup>677</sup> LESAGE Benoît. *Un corps à construire*. Toulouse : éditions Erès, 2021, p.122

<sup>678</sup> Ibid.

Quant au Flux, il est le facteur qui sous-tend tous les autres puisqu'il correspond à la façon dont on module la porosité de la limite entre dehors et dedans. Il est intimement lié à la façon dont on choisit d'échanger avec le monde, il définit la qualité de l'attitude par rapport à l'environnement. Ces deux paramètres permettent de moduler la zone de malléabilité avec le monde : plus ou moins de Poids, de Flux, plus ou moins de porosité. Il s'agit des paramètres auxquels nous pouvons être attentifs lorsque nous jouons avec des schèmes émo-toniques : par exemple, je retiens mon Flux en condensé alors qu'on pensait que j'allais faire le mouvement à venir en Flux libre comme le mouvement précédent, puis je le libère, ce qui surprend encore ; ou bien je module mon Poids de plus en plus Fort en pressant avec un Flux condensé, puis je relâche mon Poids qui devient léger, mais avec un Flux toujours condensé, ce qui semble créer un dessin très précis et très contrôlé, etc. Dans *Speech of clouds*, ce sont ces différences de Flux et de Poids qui sont en jeu et qui sont « composées », puisque nous sommes libres de retenir notre Flux ou d'alléger notre Poids, tant et si bien que cela peut nous amener à ne pas jouer la note (silence qui correspond pourtant à une impulsion d'action puisque nous « jouons » malgré tout la note au niveau de la forme motrice, sans le son, et nous sommes donc attentifs au Flux et au Poids à travers les silences). Ce sont donc ces nuances de Flux et de Poids qui font partie de la « recherche composée » de Pesson.

#### **4.5.2.1 Le Poids et le Flux : travail en groupe**

##### **4.5.2.1.1 L'accordage tonique par les appuis, en groupe**

Le travail de groupe ou par deux est fondamental puisque la modulation tonique s'apprend en relation de façon intersubjective : par la présence à ce qui se passe entre nous, la façon dont on évalue ce que l'autre sent de nous, dont on éprouve l'autre à travers nous, notre corps devient une « antenne ». Ce dialogue corporel structurant définit le processus d'empathie : on se met à la place de l'autre tout en restant à notre place – sans quoi il n'y a plus de dialogue, comme nous avons commencé à le développer dans le chapitre sur l'empathie en 4.5.2. Par la suite, ces processus sont engrammés et nous pouvons développer le même type de relation en étant seul au piano. Le travail au sol sur les appuis et en groupe permet de travailler sur le « sens du poids subjectif », et amène à une réorganisation des appuis en fonction de ce qui est perçu. Les exercices d'appui et de contre appui permettent de « véritables études de corps qui s'effectuent à deux, dans une dynamique d'accordage<sup>679</sup>. » Elles renvoient aux expériences précoces de *handling* et de *holding*, de la prise d'appui, de contenance à la base de la tonicité et questionnent la sécurité affective<sup>680</sup>.

##### **4.5.2.1.2 L'écoute de la posture et le phrasé de Flux**

Au Théâtre du mouvement<sup>681</sup>, les ateliers animés par Claire Heggen et Yves Marc cherchent à faire explorer aux participants différents schèmes toniques, à travers notamment ce que Decroux appelait la « comédie du muscle », qui rejoint le principe de l'opposition. Parmi

---

<sup>679</sup> LESAGE Benoît. *Un corps à construire*. Toulouse : éditions Erès, 2021, p.110

<sup>680</sup> Quelques notes succinctes de mon stage IRPECOR correspondent à ce travail, cf. annexe II

<sup>681</sup> MUSCIANISI Véronique. *Une pédagogie du mouvement dramatique : la formation de l'acteur au sein de la compagnie du Théâtre du Mouvement*. L'Annuaire théâtral, 2014, (55), 101-113. <https://doi.org/10.7202/1033705ar>

leurs exercices, « l'écoute de la posture » correspond à une suspension qui ressemble au *sats* et à « l'écoute à reculons ». Par exemple, à deux, on manipule l'autre, en boule, afin de le faire basculer plus ou moins : l'autre doit mémoriser ce qu'il fait quand il réagit aux poussées. Claire Heggen demande aux manipulés : « Écoutez les postures dans lesquelles vous vous trouvez à la fin de la poussée, gardez un temps d'immobilité et écoutez cette posture. Chaque posture est différente, elle exprime quelque chose de différent<sup>682</sup> ».

L'écoute de la posture se développe à travers l'éprouvé des différences : même si la nature des différences n'est pas exprimée, la même chose leur est demandée, mais seul, avec le souvenir des poussées exercées par le partenaire. Claire Heggen continue de les guider, ses propos sont entrecoupés de temps de silence où elle observe :

D'où part l'impulsion ? Écoutez la musique. Est-ce que c'est la même musique à chaque fois ? Jusqu'où je bascule ? Essayez de rester un temps au bord de la chute, vous retenez et après hop ça lâche. Je vous promets l'accident... et puis je le retiens. Écoutez dramatiquement ce que cela vous raconte de passer de la plus grande alerte à la détente complète. Sentir qu'on peut se ressaisir d'un coup. Oui, voilà, l'image de l'arrêt est plus aiguë. Ce qui m'intéresse, c'est que vous sentiez le moment où la corde se tend et après on lâche, c'est ce qui est de l'ordre de la comédie du muscle<sup>683</sup>.

Au Théâtre du mouvement, Yves Marc, lors d'une autre séance proposa aux stagiaires d'écouter « le spectre tonique, les mélodies internes ». Ces formules imagées font référence à une activité intérieure qui parcourt le corps et à ses variations d'intensité, illustrées comme des variations musicales ; on utilise des métaphores dans son discours telles que « sentez ces courants internes », « écoutez la musique », « la corde se tend et lâche », et on produit parfois une formule sonore pour les accompagner<sup>684</sup>. La contraction du corps dans l'arrêt, son saisissement et le temps d'immobilité demandé avant la chute sur le côté permettent une expérience de contraction et de relâchement qui permettent de faire l'expérience d'un phrasé de Flux. L'écoute de la posture permet de varier le Poids et le Flux en réaction aux contacts avec les autres. Il me semble que cette expérience d'écoute de la posture génère un temps qui est aussi celui de l'écoute à reculons. En condensant notre Flux, on se saisit et on est saisi par le sonore : ce type d'exercice me semble tout à fait adapté pour apprendre l'écoute à reculons et pour enacter un temps « vertical ». Au stage d'IRPECOR, de nombreuses mises en situation imaginaires et interactives permettent d'appréhender le paramètre du Flux de façon phrasée :

À deux, l'expérience de la « toile d'araignée », permet aussi de sentir la différence entre Flux libre et Flux condensé en prenant en compte la dimension émotionnelle et dedans/dehors comme une construction qui doit être investie pour faire l'expérience du Flux. Angela Loureiro propose de tisser fictivement une toile autour d'une autre personne. Ce jeu implique de la part de celui qui tisse un Flux très condensé ; puis, lorsque tout est soigneusement tissé, la personne qui est « enfermée » au centre de la toile doit s'en libérer : elle jaillit vers l'extérieur en se libérant de la toile. Cette situation permet de créer alors un phrasé à deux, empreint de la dimension émotionnelle caractéristique du Flux. Les retours échangés sur cette expérience sont riches. Suivant les personnes et les expériences, certaines personnes enfermées par l'autre en Flux condensé témoignent de leur angoisse d'être bloquées, ou au contraire d'autres se sentent contenues de façon plutôt agréable, etc. Ce jeu met en évidence la relation entre dedans et dehors dynamique qu'implique la dimension Flux : en Flux condensé, l'action semble retenue par l'ancrage du

---

<sup>682</sup> Ibid.

<sup>683</sup> Ibid.

<sup>684</sup> Ibid.

corps dans le sol qui l'empêche d'aller trop vers l'extérieur, en Flux libre au contraire elle jaillit, toujours par le repousser que permet l'ancrage au sol, mais de façon rebondie<sup>685</sup>.

Cette dimension émotionnelle du phrasé de Flux explorée en groupe permet de créer des représentations de différentes possibilités de phrasé. On cherche aussi à sentir les variations de Poids et de Flux là où il y a le moins « d'affinités » : par exemple, on a tendance à faire des mouvements en Poids Fort vers le bas, et en Poids Léger vers le haut ; ou encore, on a tendance plus facilement à associer un Flux Libre à un Poids Fort, comme dans le geste de « frappé ». Il est plus difficile d'inverser cette tendance, cette « affinité », et pourtant cela peut être intéressant de savoir le faire, notamment dans une pratique artistique :

On explore le rythme de « retenir-lâcher » : par le twist, on embrasse avec les bras, puis on lâche (pas en avant). On entre alors dans une rythmicité par l'alternance Flux libre/condensé.

Un travail de groupe permet d'explorer le Flux libre qu'on retient ensuite : on se laisse attraper par le vent puis ça se calme ; on va vers quelqu'un, puis on se ravise. Puis on explore la combinaison du Flux condensé associé au Poids léger, en marchant, créé une sensation de flux « embuée ». À deux, on tente de « parler oiseau » avec quelqu'un, ce qui implique un Poids léger ; on va vers les autres en « coccinelle », avec un Poids léger, une intensité faible et très variable, on se tourne autour.

« L'arbre à feuille » peut faire explorer ce type de qualité de geste, avec un Poids léger : on se demande ce que ça fait dans le corps ; on cherche à changer de niveau (de hauteur du corps), à trouver le Poids léger là, en allant aux niveaux où il y a moins d'affinités avec le Poids léger, c'est-à-dire vers le bas, et même par terre. En Poids fort, on rentre dans les gens : cela finit en Flux condensé. On cherche à prendre une pose Poids fort/Flux condensé et rencontrer quelqu'un à deux, puis à quatre : une pose de « guerrier ». Enfin, la combinaison Flux condensé/Poids fort n'est pas aisée, elle n'est pas en « affinités ». À deux, on s'appuie à deux mains, puis on échange les mains, en restant en rebond : le Poids est fort et le Flux est condensé. On cherche à déambuler en Poids fort « sans préjugés ». À la fin de chaque exercice, on se demande ce que ça fait de voir le monde d'un point de vue de Poids fort ou de Poids léger ?<sup>686</sup>

Ce travail permet d'explorer nos « autres de soi » afin de sentir les nuances de qualités de geste dont nous sommes capables. Sentir les différences de Flux ouvre à une dimension essentielle musicalement : cela permet de sentir toutes ses virtualités de Flux à chaque instant, et donc de les phraser en nourrissant le décalage entre le perçu et le virtuel. Dans *Au cœur de l'oblique*, le matériau principal me paraît résider dans cette écriture du phrasé du Flux et du Poids, entre leurs différentes polarités Condensée et Libre, Fort et Léger ainsi que leurs combinaisons qu'il s'agit de maîtriser. Un exemple de variation de Flux exploré gestuellement avec Angela Loureiro est le Flux de plus en plus condensé qui finit par s'immobiliser. À ce moment-là, soit il explose, soit il s'arrête, le phrasé fait alors un « freeze ». Susan Manoff<sup>687</sup> évoque le phrasé de « l'arc et la flèche » qu'elle utilise pour investir et structurer son jeu pianistique et qui peut permettre de nombreux scénarios, en rappelant beaucoup les phrasés de Flux : on tend l'arc, le Flux se condense de plus en plus, puis on relâche ou on le libère, et la flèche part ! Mais cela peut être aussi le Flux de plus en plus condensé...et il n'y a rien finalement, pas de flèche, et en conséquence, pas de libération du Flux. Cela correspond alors au « freeze ».

Dans cet exemple d'*Au cœur de l'oblique* (fig.49), le Flux se libère en explosant mesure 63 ; puis, lorsque la formule est répétée et suivie de silences mesures 65, le Flux semble se « bloquer » progressivement en un « freeze ». Cette catégorisation permet de construire les

---

<sup>685</sup> Notes de stage IRPECOR, cf. annexe II

<sup>686</sup> Notes de stage IRPECOR, cf. annexe II

<sup>687</sup> MANOFF Susan. *Op.cit.*

différences de phrasé qui se déploient au cœur des silences entre les clusters : le silence de la mesure 63 correspond à un phrasé de Flux libre se condensant un peu, qui est différent du silence de la mesure 65 où le Flux est davantage condensé au point de se « bloquer ». Il est aussi différent du silence de la mesure 66 à travers lequel le Flux commence à se libérer.

The image shows two systems of musical notation for piano, measures 61 through 67. The notation is dense with clusters and dynamic markings. The first system (measures 61-63) features a 'forsestimo' marking and a 'mf' dynamic. The second system (measures 64-67) includes 'f' dynamics and a 'ritard.' marking. Pedal markings '(Ped 3)' are present at the beginning of measures 61 and 64. The score is written in a complex, non-standard notation style, possibly related to the 'Flux' concept mentioned in the text.

Fig.49 PARRA. *Au cœur de l'oblique*. Phrasé de Flux condensé se libérant, avec *sats*, mesures 61-67

#### 4.5.2.2 Ecrire les nuances de Flux et de Poids

Le travail d'exploration en groupe, par les contacts et dans l'espace permet d'accéder à de nombreuses nuances de Flux et de Poids et de moduler sa tonicité. L'exploration des différentes combinaisons débouche sur un travail de représentation : on parvient à définir ce que l'on ressent, à accompagner des impulsions, à les moduler et finalement à les phraser, dans le temps : entre différentes polarités de Flux et de Poids que nous avons ressenties puis dégagées par la représentation, on peut anticiper nos virtualités d'être par rapport à tel ou tel paramètre. Ainsi en stage, après le travail d'exploration des combinaisons et des phrasés, on crée un « scénario » par groupe de cinq personnes mobilisant tous ces paramètres. La capacité de représentation et de hiérarchisation des différentes qualités de Flux et de Poids nous a permis « d'écrire » un scénario, en tentant de déployer un temps assez long, car nous savions à chaque instant où nous en étions entre les polarités de notre propre geste et par rapport à celui des autres, en termes d'échelles de Flux condensé, de Poids fort, à travers un phrasé défini ensemble qui nous permettait de virtualiser les autres possibilités de qualités de geste à venir et passées<sup>688</sup>. Ce type d'exploration au piano, à la façon d'une improvisation dirigée dont on tire des notions essentielles, est encouragée dans le cadre de l'improvisation générative, comme l'explique Alain Savouret, proposant des phrasés à tisser à plusieurs. Je pense qu'elle devrait être développée par une exploration kinesthésique et multisensorielle autour de la grille de l'Effort.

<sup>688</sup> Notes de stage IRPECOR, cf. annexe II

Ma recherche sur l'Effort m'a amenée à traduire certains aspects de ma pratique pianistique en termes de paramètres d'Effort : si la traduction en Flux et en Poids est très intéressante, utiliser d'autres facteurs permet de chercher des attitudes plus nuancées.

#### 4.5.2.2.1 Colorer la qualité de la retenue du Flux : le motif subconscient

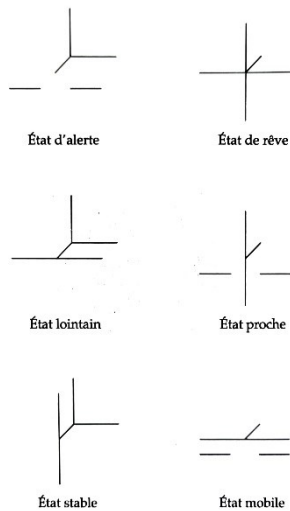


Fig.50 Les six Etats - Rudolf Laban

J'ai été particulièrement intéressée par l'approche théâtrale de Yat Malmgren autour de l'Effort de Laban qui a fait l'objet d'une thèse très vaste de Mirodan<sup>689</sup>. Malmgren reprend le système d'écriture de Laban afin de permettre aux acteurs de diversifier leur expressivité, d'accroître leurs nuances d'être-en-lien, et donc finalement de construire leur personnage, via la « sous-partition d'action ». En particulier, la notion de « motif subconscient »<sup>690</sup> m'a paru utilisable facilement pour le musicien : elle repose sur des combinaisons de facteurs d'Effort de Laban. En effet, dans l'Effort, les facteurs n'apparaissent jamais isolés, mais en combinaison de deux, trois ou plus rarement quatre facteurs : la combinaison de deux facteurs s'appelle « État », il y en a donc six qui, en jouant sur les deux polarités de chaque facteur d'Effort, varient entre quatre combinaisons (cf. fig. 50)<sup>691</sup>. Les « impulsions » combinent chacune trois

facteurs d'Effort – chacune des quatre impulsions comprend huit combinaisons. En ce qui concerne les impulsions : l'impulsion d'envoûtement correspond à une absence d'attitude au Temps, à la sensation de suspension du temps ; l'impulsion de passion correspond à une absence d'attention à l'Espace, à une attitude souvent constructive ou destructrice ; l'impulsion de vision correspond à une absence d'attitude au Poids, où notre dialogue avec la gravité est laissé de côté, correspondant davantage aux activités abstraites. Enfin, les impulsions d'action auxquelles on va s'intéresser combinent Poids, Espace et Temps, sans attention au Flux.

Ces catégories ont été reprises par Carpenter, puis par le metteur en scène Yat Malmgren dans une perspective pédagogique. Ce ne sont pas les facteurs d'Effort en eux-mêmes qui l'intéressent mais la façon dont on les relie pour définir et caractériser des personnages précis. En tant que musiciens, nous pouvons les utiliser pour diversifier notre répertoire de qualités de gestes et prendre conscience des types de gestes que spontanément nous utilisons peu, mettre un accent sur un facteur ou l'autre et pour construire dans une œuvre des intensités très diverses, organiser notre énergie à des échelles de temps et des formes très différentes. Les impulsions et attitudes peuvent aussi permettre une caractérisation de notre qualité de geste afin de sentir une continuité de l'attitude ou des variations au niveau préexpressif.

<sup>689</sup> MIRODAN Vladimir. *The Way of Transformation (The Laban-Malmgren System of Dramatic Character Analysis)*. PhD thesis, Royal Holloway, University of London, 1997.

<sup>690</sup> Ibid. p.340

<sup>691</sup> Illustration de la figure 48 extraite de LOUREIRO Angela. *Op.cit.*, p.54

#### 4.5.2.2 Impulsion d'action et motif subconscient

L'impulsion d'action se décline en huit combinaisons (cf. fig.51)<sup>692</sup>, correspondant à des gestes

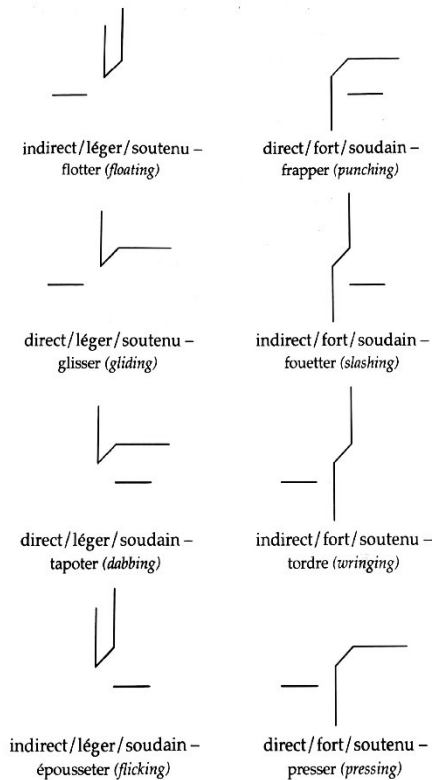


Fig.51 Les impulsions d'action - Rudolf Laban

qui portent chacun un nom afin de mieux pouvoir les imaginer. Elles permettent une sorte de catalogue des types de gestes concrets que l'on peut faire. Elles dépendent de l'attitude de l'individu en fonction du Temps, de l'Espace et du Poids : flotter et cogner, glisser et fouetter, tapoter et tordre, épousseter et presser. Ces impulsions d'actions ont été reprises par des musiciens pour analyser leur jeu et catégoriser la qualité de leur geste – cependant, sans recherche particulière au sujet de la construction du corps<sup>693</sup>. Cependant, le Flux est un paramètre si fondamental qu'il n'est pas possible de ne pas y être attentif artistiquement, comme on l'a développé ; or il est absent des Impulsions d'actions. Comme il me semblait néanmoins intéressant de les utiliser pour définir les qualités du geste musicien, je me suis penchée sur un aspect de la méthode Laban/Malmgren à travers lequel les impulsions d'action sont utilisées comme des « motifs subconscients ». Pour Malmgren, développer les impulsions d'actions comme des « schèmes subconscients » implique de faire comme si on allait frapper, flotter, etc. dans le moment qui précède l'action, afin de

faire varier les nuances du prémouvement, comme un « mouvement ombré ». Pour Malmgren, chaque facteur d'effort n'est pas expressif en lui-même : c'est le lien entre l'effort physique et le type d'expression, d'engagement de l'individu par rapport à l'environnement, qui permet d'apprendre une attitude qui relie à la fois le mental et le corps dans l'émotion, conçue comme une préparation à l'action. Ainsi, être en colère, c'est avoir une attitude intérieure « comme si on se préparait à frapper ». Pour Malmgren, qui utilise comme Anne Le Bozec la métaphore du ricochet, les attitudes sont la matière du « lac » : l'eau réagit à la pierre qui est lancée avec un objectif, c'est-à-dire que nous sommes touchés par les mouvements, les contacts avec notre environnement, nous y réagissons. Mais qu'est ce qui réagit et comment ça réagit ? Le type de réaction dans le cas du comédien dépend du personnage, de son caractère, de ses aspirations : pour tisser le « fil de soi » d'une phrase, nous pouvons nous référer à la même attitude et la décliner en différentes « variations », comme l'explique Mirodan. Ici encore, ce n'est pas « l'objet » lui-même qui fait la forme mais un certain rapport à l'environnement que l'on

<sup>692</sup> Illustration de la figure 49, extraite de LOUREIRO Angela. *Op.cit.*, p.57

<sup>693</sup> HENNING Ina. *Displaced Spaces, Shocks, Negations: A Musical and Gestural Analysis of Stefan Wolpe's Studies for Piano, Part I (1946-48) and Its Implications for Performance*. University of Toronto, 2013.



retrouve « entre » chacune des formes, sculpté par l'imaginaire de « l'espace entre » qui nous projette dans le monde. La façon dont les acteurs de l'école de Malmgren puis de Mirodan s'entraînent et caractérisent les personnages qu'ils incarnent est très inspirante. L'attention aux paramètres d'Effort est le fruit d'un long travail de tâtonnement individuel et en groupe, et de questionnement de leur façon habituelle de se rapporter au monde<sup>694</sup>. Il y a autant de façons de retenir l'action et de la libérer, donc de s'articuler au monde, qu'il y a de sujets et de personnages. Ces schèmes retenus ne négligent pas le facteur Flux mais au contraire s'inscrivent en lui : retenir cette action crée un Flux condensé et finalement colore la phase « retenue » de chaque impulsion d'action. Cependant, le Flux lui-même se module dans le courant de la phrase : il est « phrasé », même si l'impulsion d'action « ombrée », elle, ne change pas. Définir cette qualité de condensation du Flux permet de faire des différences précises dans l'éprouvé entre différents passages d'une œuvre. Le phrasé de Flux et de Poids donne une identité au geste par une continuité dans la relation à l'environnement, un type de relation.

Dans cette perspective, les impulsions d'action me semblent particulièrement intéressantes pour le musicien puisqu'elles permettent de colorer l'intention d'action, et donc de colorer justement le phrasé de Flux qui se déploie pendant le prémouvement en lui donnant un phrasé singulier. Le vocabulaire concret et la catégorisation des nuances de l'Effort permettent de façon assez aisée et connectée au quotidien de chercher des qualités différentes de geste en nuancant le prémouvement. Je trouve très intéressant pour l'interprète la possibilité de moduler la qualité de son geste à partir d'une catégorisation des attitudes : je ne vais pas « frapper » parce que je suis en colère mais parce que je suis attentif à l'Espace direct, au Poids Fort et au Temps soudain. Je travaille alors sur la naissance de mon éprouvé en contact avec ce paramètre et sur la façon dont mon geste émerge. Mais comme je retiens l'action, j'éprouve mon alternance perceptive, j'approfondis « l'intervalle entre ». Dans cette perspective, l'impulsion d'action est retenue, on l'éprouve, elle génère un temps et un timbre particulier, mais elle ne se déploie pas dans l'espace. Cependant, l'émotion qui est associée habituellement à ce geste peut émerger de mon attitude à ces facteurs environnementaux, de la même façon que mon travail sur ces différents paramètres va engager mon vécu affectif : je peux travailler le Temps soudain et les impulsions toniques en rapport car je connais la façon dont cela m'affecte d'être pressé, etc. Cela permet aussi de mettre en évidence les facteurs et les polarités avec lesquels nous sommes moins à l'aise, et de chercher à les développer. Personnellement, il m'était beaucoup plus facile d'être en « Temps soudain » et en « Poids léger » que de jouer en « Temps soutenu » et en « Poids fort ». Ces affinités sont des habitudes que nous avons figées par rapport à notre environnement. Dans une perspective psychocorporelle, il est important d'apprendre davantage de nuances, non seulement pour l'expression artistique mais également par rapport à notre façon de vivre au quotidien.

Par exemple, si l'on reprend l'extrait de la *Sonate op.27 n°1* de Beethoven (fig.52) dont nous avons évoqué en première partie les difficultés concernant l'expérience de la continuité, les schèmes subconscients peuvent permettre de changer de qualité de geste assez facilement entre les impacts, afin de relier différentes qualités en les différenciant et d'habiter un temps plus long, ainsi que de longues tenues.

---

<sup>694</sup> Ce travail est analysé par Janys HAYES dans sa thèse de Doctorat qui développe une approche phénoménologique inspirée de Merleau-Ponty sur la méthode de Yat Malmgren : HAYES Janys. *The « Interplace » in Actor Training : Yat Malmgren's CharacterAnalysis*. Faculty of Creative Arts, University of Wollongong, Australia, 2008.



Fig.52 BEETHOVEN *Sonate op.27 n°1*, 1<sup>er</sup> mvmt.

Afin de construire le prémouvement après les trois accords en *Do M*, on cherche un « motif subconscient » suffisamment puissant pour nous amener au *sf*, puis pour mener l'énergie plus loin. Avant de commencer la phrase, on peut sentir le motif de « presser » (direct/fort/soutenu) et sentir cette qualité de « pressé » varier entre et avant chaque accord. Cependant, pour faire varier la qualité du mouvement en fonction de la phrase qui « monte », il faut faire varier la qualité du Flux. Le Flux sera alors de plus en plus condensé, et le temps pendant lequel on éprouve ce « pressé » va se dilater un peu : le Temps peut se varier pendant la montée, de façon de plus en plus soutenue. Pour provoquer la « redescente » de la 3<sup>ème</sup> mesure, la tenue de la note *sf* peut nous permettre de faire l'expérience du changement d'impulsion d'action, en changeant notamment notre attitude par rapport au Poids. Pendant la résonance, de la note sforzando, nous pouvons changer de qualité d'énergie en changeant notre investissement tonique. Nous pouvons alors transformer le motif subconscient en « glisser » (direct/léger/soutenu) – par exemple, on se détache de cette pensée qui nous a fait « monter » et qui fut stressante. Pour cela, je change la « variation » de mon Poids, c'est-à-dire que de Fort, il devient Léger ; pourtant, mon Espace reste direct et mon Temps soutenu : le fait de pouvoir, en modifiant la qualité de son attention, changer la qualité de son geste en phrasant à l'intérieur même d'une note tenue, pendant l'impact, me paraît constituer un outil très intéressant. Cela permet, au terme de tâtonnements, de faire émerger la modulation tonique par la transformation de la qualité de l'attention.

La catégorisation des Etats d'Effort m'a permis aussi de mieux comprendre plusieurs extraits de *Tangata Manu*, par exemple celui indiqué *sensuale* (fig.53) qui est assez complexe : il se déploie dans plusieurs directions différentes, avec un tempo flottant. Dans la terminologie Malmgren/Laban, la présence physique, l'ancrage, est apporté par l'attitude au Poids. Cet extrait utilise un mode de jeu à la main gauche mesure 62 *poco sf* par lequel on enfonce les touches au préalable pour ne jouer, le moment venu, que dans le double échappement, ce qui crée une sensation assez singulière de « Flux condensé » associé à un Poids Fort et qui produit l'effet sonore d'un accord étouffé mais intense.

Bien que *ppp*, cet extrait me semble demander de construire une attitude au Poids fort avec un Temps soutenu, « étiré », qui correspond à l'Etat « proche », ce qui semble résonner avec sa dimension *sensuale*. Cela permet de colorer le Flux condensé qui s'écoule progressivement en un Flux libre lors de l'*accelerando* à venir : le Poids, qui me paraît pouvoir commencer en « Poids fort » malgré le *ppp*, devient alors « léger ». L'Espace, direct pendant la descente en trille, avec une ambiguïté « directionnelle » due aux trilles (entre indirect et direct),

semble ensuite mesure 63 se métamorphoser clairement en « indirect » avec de nombreuses variations et circonvolutions et un Temps toujours soutenu, correspondant à l'impulsion d'action « flotter ».

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system covers measures 61-64. It includes a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Performance instructions include '(ppp)', '(sfz)', '(agitare (la risonanza))', 'trm', and 'mp 3 sensuale'. A tempo marking 'poco sfz' is present. The second system covers measures 63-64. It includes a 'Tangata Manu' section marked with a '7' and '7'. Performance instructions include 'ACCELERANDO', 'veloce al poss., senza accenti, regolarissimo', 'quasi', and '(poco ped.)'. The time signature changes to 3/4 and then 3/4.

Fig.53 STROPPA *Tangata Manu*, mes 61-64

« *sensuale* » : attention au Poids – État « proche » / Poids fort – Temps soutenu

Si l'on revient aux clusters d'*Au cœur de l'oblique*, les paramètres de l'Effort permettent de travailler beaucoup plus précisément sur les qualités de geste. D'abord, lorsque ceux-ci doivent être réalisés presque en « spirale », de façon « oblique », on fait un geste de *glissando* du coude vers le bout du doigt afin que les clusters s'enchaînent de façon fluide. L'Espace est donc indirect et non pas direct comme le serait un cluster classique. La gestion du Flux à l'intérieur de ces clusters est très importante dans l'expression pour qu'ils soient reliés entre eux : le rythme du début de chaque phrase est souvent plus lent que par la suite, comme mesure 51 (cf. fig.54), incitant à un « Flux condensé », puis la prise de vitesse nous fait évoluer vers un Flux libre.

Ainsi, si je commence la phrase en Flux libre, il y a très peu d'évolution possible de qualité de geste : il me semble que c'est le phrasé de Flux qui, en se libérant, génère l'*accelerando* écrit rythmiquement. Le jeu « oblique » des clusters semble rendre l'espace autour de soi multifocal : en étant présent à cet aspect « indirect » de l'Espace, il me semble que le Flux est plus facilement condensé. En effet, selon Loureiro, il s'agit d'une « affinité » qui se retrouve dans les dénominations des impulsions d'action. Par exemple, lorsqu'on frappe sur quelque chose, le Flux est plus souvent libre et l'Espace direct : on laisse aller le geste dans une seule direction. Au contraire, lorsqu'on « presse » quelque chose, on imprime souvent de petits mouvements rotatoires et on contrôle l'écoulement de l'action. Ainsi, on se meut plus facilement en Flux condensé en y associant une attitude indirecte à l'Espace. Lorsque les clusters sont « directs » (comme à la fin de la mesure 51) – c'est-à-dire de la façon dont on les joue habituellement, en « frappant » sur le piano –, le Flux a davantage tendance à être libre.

Or, au début de la mesure, l'écriture « oblique » nous engage à condenser le Flux en retenant l'action à l'intérieur même du geste de cluster, comme dans l'exemple du *sats* donné au premier chapitre : on peut chercher à sentir, pendant le geste de cluster qui s'écoule entre coude et bout des doigts, à quel moment ce geste pourrait s'arrêter et à quel moment nous pourrions « revenir en arrière » pour explorer un Flux très condensé. Le Flux condensé et le Poids fort correspondent à l'Etat « stable ». En conséquence, le motif subconscient choisi afin de nourrir nos *sats* pourrait être au début de la phrase « flotter » : Espace indirect, Poids léger, Temps soutenu ; puis, progressivement pendant le *crescendo* « tordre » : Poids fort, Espace indirect, Temps soutenu. « Flotter » permet une attitude au Poids d'émerger, même dans le *p*. On peut travailler le *sats* en dilatant le temps de la pause-transition entre les deux phrases, pour faire émerger cet éprouvé du prémouvement et ces attitudes en relation aux différents paramètres de l'Effort.

Fig.54 PARRA *Au cœur de l'Oblique*, Etude d'architecture n°1, mesure 51  
Motifs subconscients : Flotter- Tordre, Presser-frapper

À la fin de la mesure 51, les clusters sont à nouveau « directs » : le motif subconscient change alors. Les impulsions « direct/fort/soudain » (frapper) et « direct/fort/soutenu » (presser) correspondent au nouveau motif. Considérant le phrasé en pointillé aboutissant à un accent à la fin de la mesure, je pense qu'il s'agit d'un phrasé de « presser » qui devient « frapper ». Entre « tordre » et « presser » il n'y a que l'attitude à l'Espace qui change entre les deux, qui d'indirecte devient directe, tandis que pour passer à « frapper », le Temps change lui aussi puisque nous passons à la polarité « soudain » : ainsi, en passant par « presser » entre « tordre » et « frapper », on crée une transition assez subtile de qualité de geste.

Comme nous avons très peu de temps pour faire ce changement, il est d'autant plus efficace de connaître à l'avance quel changement de variation d'impulsion d'action et quel changement de polarité dans les paramètres d'Effort nous permet de transformer la qualité du geste. Ainsi, le passage de l'Espace indirect à direct est aussi très sollicité dans l'extrait avec les multiples personnages que nous avons évoqué plus haut (cf. fig.47) : les gestes de type 1) et 4) investissent la polarité « indirecte », les gestes de type 2) et 3), la polarité « directe ». Jouer chaque polarité en référence à l'autre permet une mise en perspective qui nous incite à garder « présents » notre attention à des types de clusters que nous ne sommes pas en train de jouer.

Ces impulsions d'actions incitent aussi des qualités différentes « d'écoute à reculons » qui peuvent nous permettre de faire des schèmes de relation d'ordre entre des parties éloignées d'une pièce par la projection de la nature des différences, en se demandant : où en suis-je dans

mon échelle du Flux, dans mes virtualités ? Il me paraît très riche de perspectives de développer cet outil modelant le prémouvement à partir d'actions simples mais aussi variées que possible, et que chacun a déjà expérimentées. De plus, en prenant conscience des facteurs d'Effort auxquels nous pouvons être attentifs, nous devenons plus présents à notre geste dont la qualité s'engramme parmi nos possibles : il s'ajoute à notre répertoire « d'autres de nous-mêmes ». Par exemple, la catégorisation de l'attitude en « Flotter » au début de la phrase n'est pas une évidence lorsque l'on regarde la partition et son déchainement d'activité. Définir les polarités des facteurs d'Effort permet alors de chercher des différences de coloration du geste et fait émerger des représentations de qualités de geste dont nous nous « saisissons » moins habituellement, comme, dans cet exemple, le « Flotter ». Cette attitude par rapport à l'environnement engendre alors la mobilisation de « quelque chose » dans le corps, qui à ce stade n'est pas suffisamment précis et que nous allons creuser dans la prochaine partie. Ces exemples de catégorisation me sont absolument personnels et je ne cherche pas à montrer une « vérité » de la qualité de geste, mais simplement à ouvrir des pistes de possibles.

### **4.5.3 Naviguer dans les échelles de temps : Poids et Flux pour jouer avec les différences d'éprouvé**

#### **4.5.3.1 Varier le phrasé de Flux pour varier les échelles d'écoute à reculons**

Ces aspects de la tonicité nous donnent des clés pour entrevoir la façon de créer des schèmes de relation d'ordre et de travailler l'activité de notre mémoire. Mieux les paramètres de Flux Condensé, Flux Libre, Poids Fort, Poids Léger sont hiérarchisés dans l'œuvre, et mieux nous pouvons être attentifs à leur continuité affective, car nous jouons chaque possibilité d'éprouvé en fonction de toutes les autres, en les mettant en perspective, et en fonction de ce que nous entendons dans l'instant.

Les types d'écoute à reculons de Savouret décrits comme différentes façons de se rapporter à « l'énergie » et impliquant une spatialisation, me semblent correspondre à des modulations de Flux et de Poids en particulier. Les imaginaires de textures et de substances se caractérisent par une façon de phraser le Flux et le Poids au niveau microphonique : une texture granuleuse implique une certaine qualité de Poids fort et un Flux retenu, par exemple, lorsqu'on « écrase une groseille ». Un son dur au contraire nous rend attentif avec un Espace direct, et un Poids fort. Cependant, étant donné que nous ne modelons pas la forme superficielle du geste pour qu'elle soit expressive, mais le sonore, ces imaginaires se rapportent avant tout à la saisie imaginative du son à-reculons et dans l'anticipation : le Flux et le Poids apportent alors des outils pour moduler notre attention aussi bien dans le cadre de la microstructure que de la macrostructure.

Par exemple, si l'on revient au passage « onomatopées » dans *Au cœur de l'oblique*, l'extrait commence par un exemple typique de répétition/variation à quelques mesures d'intervalle, qui invite à un schème de relation d'ordre au niveau de la macrostructure. Le premier phrasé de cluster au clavier mesure 40 émerge d'un long passage dans les cordes du piano :

Fig.55 PARRA Hèctor. *Au cœur de l'oblique*, mesures 40-41

Si on imagine un dialogue entre le jeu dans les cordes et celui sur le clavier, on peut imaginer une exclamation face à la résistance de l'environnement. Le jeu dans les cordes est associé aux phénomènes géologiques, aux mouvements de la Terre, quand le jeu au clavier correspond au développement de l'individu qui se sert d'outils et communique. Après cette exclamation, on peut par exemple imaginer la « réponse de la Terre », avec des clusters au clavier étouffés par l'autre main dans les cordes (mesures 41-47). Cette réponse nous ramène quelques mesures plus tard au clavier (mesure 48), avec la même figure de clusters que la première de la mesure 40, augmentée de deux clusters plus rapides et plus intenses, qui semble « renchérir » l'exclamation de la phrase de clusters initiale de la mesure 40 :

Fig.56 PARRA *Au cœur de l'oblique*, mesure 48

Ces deux occurrences mettent en jeu un motif répété puis varié : ce constat formel ne permet pas à lui seul de créer une « forme musicale » ; là, il s'agit de créer une mémoire de type « schème de relation d'ordre » qui ne peut se traduire que par une mise en perspective entre des qualités de gestes anticipées puis remémorées. C'est en créant un contact à-reculons avec la façon dont on a joué la mesure 40, de la même façon qu'on se mettrait en relation avec un « autre », que l'on pourra jouer la mesure 48 « en relation ». En créant une articulation, et notamment en cherchant à aller « plus loin », donc en développant une orientation différente, le phrasé de Flux de la mesure 48 se libère en déployant deux notes supplémentaires et de façon

plus intense (*fff*). On peut donc prévoir que le Flux reste condensé plus longtemps, ou qu'il commence en étant davantage condensé qu'au début de la mesure 40. Cette mise en perspective permet de faire émerger le prémouvement de la mesure 40 en imaginant que le Flux peut être davantage condensé, tel qu'on projette qu'il le sera mesure 48.

Les deux *sats* avant de jouer les deux formules sont donc constitués d'une qualité de phrasé de Flux différente l'une par rapport à l'autre. De plus, il semble nécessaire de prévoir un *sats* au cours du déploiement du fragment de la mesure 48. En effet, du côté du Poids, mesure 48, le phrasé devient de plus en plus fort, davantage encore que mesure 40. Si mesure 40, le *sfz* invite à un « frapper » en Temps soudain, toutefois mesure 48, le *crescendo* vers le *fff* invite à un « presser » : le Poids devient de plus en plus fort, surpasse l'intensité de la mesure 40, et se déploie sur un Temps plus soutenu. Un temps de *sats* avant les deux dernières triples du fragment de la mesure 48 permet de créer cette différence entre les deux mesures. Ce *sats* de « prise d'espace » avant les triples, nous met en contact avec la façon dont nous venons de jouer, en le comparant à la qualité de geste engagée mesure 40. Cela permet alors de virtualiser nos possibles en termes de Flux et de Poids afin de nous moduler à « aller plus loin » avec ces deux dernières triples.

Au niveau de la microforme, le schème de relation d'ordre est également investi et facilité par la trame de Flux. Le niveau microphonique exige de nous mettre en contact « immédiatement » avec la note que nous venons de jouer. Par exemple, dans la première page d'*Au cœur de l'oblique*, (cf. fig.1) les crescendos de clusters sur quatre triples (cf. fig.57) sont assez difficiles : si on développe une intention de jouer plus fort, on risque de jouer dès le début

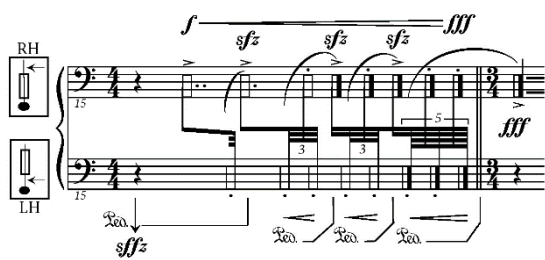


Fig.57 PARRA *Au cœur de l'oblique*, mesure 12

du motif plus fort, sans construire un crescendo progressif délicat à réaliser sur une durée si courte, surtout dans le cadre de ce mode de jeu sans hauteurs et dans le grave, ce qui a tendance à brouiller les différences entre chaque geste. Dans cette alternance de quatre clusters, chaque cluster est plus fort que le précédent, ce qui implique une certaine « virtuosité » qui n'est pas une virtuosité « mécanique » – taper le plus vite

possible les mains alternées quatre fois d'affilée ne demande pas de compétences particulières en termes « de forme motrice » – mais une virtuosité perceptive. Entre chaque cluster, on cherche à mettre en perspective la façon dont on vient de jouer, afin de prévoir les suivants en fonction, ce qui n'est possible qu'en ayant éprouvé les différences de Flux et de Poids. L'écoute microphonique implique alors une trame, nous permettant de capter les moindres variations de la tonicité. Par exemple, le Flux doit être modulé à travers le crescendo : il ne s'agit pas de « garder la même qualité de Flux ». En effet, en considérant les affinités, on a tendance à libérer le Flux plus facilement en Poids fort ; il est donc intéressant d'explorer différentes combinaisons de phrasé de Flux par rapport au Poids, afin de chercher à se mettre en perspective entre chaque note. On peut explorer l'enchaînement des clusters avec un Poids de plus en plus Fort et un Flux de plus en plus condensé, ou avec un Flux de plus en plus libre et entendre les différences virtuellement entre chaque cluster, de façon à former notre écoute à reculons et nos potentiels. Par exemple, nous pouvons chercher à condenser de plus en plus le Flux entre ces

quatre clusters tout en faisant évoluer le Poids fort, afin d'éviter la tendance à l'accelerando qui gommerait le crescendo.

#### 4.5.3.2 Flux, Poids et Temps vertical

Le phrasé de Flux est un phrasé de notre attention qui joue avec différentes façons de se rapporter à notre énergie et qui permet d'enacter « notre » temps. En particulier, l'écoute microphonique apparaît comme un phrasé de Flux très condensé, très « retenu ». Le phrasé de Flux implique également de mener l'énergie vers « l'après-geste », comme lorsqu'on est motivés à parler à quelqu'un pour un but qui va par-delà « l'objet lui-même » du discours mais qui se constitue dans la relation. Dans une perspective enactiviste, on parle pour se mettre en contact avec quelqu'un et on éprouve ce que l'on dit soi-même, ce qui provoque un changement dans la situation générale, un changement d'éprouvé : cet éprouvé se manifeste au-delà de ce qui est dit, il aboutit après le geste, au moment de l'alternance perceptive. Au début de l'œuvre avec les clusters dans les cordes, le but de chaque phrase de « sortie de conteneur » constitue aussi un moment de rééquilibration, d'attention à la verticalité, et d'écoute à reculons.

L'écoute des résonances cachées, déjà évoquée, peut alors s'associer et permettre de mieux écouter les différences de Flux et de Poids. Ainsi, dans l'extrait « onomatopées » entre les mesures 48 à 83, l'accord pris dans la pédale sert de caisse de résonance aux clusters qui seraient « secs » sans cela, car la pédale *forte* n'est presque pas utilisée. La « caisse de résonance » vibre d'autant plus entre les chaînes de clusters qu'elle a été alimentée par la masse sonore : elle nous sert alors de repère perceptif, puisqu'elle réagit directement à notre activité. Écouter l'émergence de la résonance entre nos gestes et comparer les qualités de « saisie » de cette résonance (Flux plus ou moins condensé, Poids plus ou moins Fort) enacte un temps qui est celui de « prendre position » afin de continuer à jouer. Ce « point de transformation » organise toutes nos échelles de temps en permettant l'émergence de notre temps « vertical ».

Par exemple, pour jouer les clusters « obliques », nous nous servons de notre écoute à reculons microphonique en Flux condensé, afin de retenir chaque micro-instants de résonance et de le connecter l'un par rapport à l'autre afin d'entendre un cluster oblique dans toute sa continuité. La résonance cachée est alors très utile. En effet, l'échelle microphonique ne peut s'organiser qu'en fonction d'une échelle de temps plus large, puisqu'il s'agit de générer un écart entre les différentes bribes. Par exemple lorsque nous devons faire un *crescendo*, alors plus nous jouons fort, moins nous entendons la résonance « cachée ». Ce phénomène acoustique permet de se mettre en contact avec l'altérité : « l'autre » nous répond à travers la résonance cachée, et notre relation évolue. Le fait de capter les interférences perceptivement enacte un temps qui est celui de notre rencontre.

Ainsi, lorsque nous devons faire un *crescendo*, la trame attentionnelle qui se dégage pourrait être : écouter chaque cluster oblique en perspective avec la résonance cachée. Lorsque chaque cluster oblique augmente en intensité, nous l'entendons alors toujours « en relation », c'est-à-dire qu'il se « libère » progressivement de la retenue de la résonance, en la cachant de plus en plus. Cette mise en perspective construit alors un phrasé de Flux. Notre geste, guidé par l'écoute des différentes interférences avec la résonance cachée, se libère lui aussi au fur et à mesure, puisque nous passons d'un Flux condensé à un Flux libre.



La pédale du milieu et le caractère oblique des clusters permettent à l'écoute à reculons de se déployer au niveau microphonique, mais aussi au niveau mésophonique à plus grande focale : quand on lâche le geste après une phrase entière, le piano résonne tout seul. En fonction du type de phrasé d'Effort, la résonance est alors perçue différemment : un phrasé de Flux qui se libère, comme entre les mesures 61 et 63 (cf. fig.58) fait « vibrer » l'amorce de la résonance mesure 63 de façon « Flux libre ». Pendant la résonance, le phrasé de Flux évolue : on peut proposer une « recondensation » progressive du Flux permettant d'aboutir à l'insistance de type « freeze » (bloquée) déjà évoquée, au dernier temps de la mesure 63. Inversement, la résonance de la mesure 65, après les insistances du motif « bloqué » en Flux condensé mesures 63 et 64, apparaît « condensée », et pendant deux silences, on peut commencer à la « libérer » afin de faire émerger mesure 66 le début d'une phrase de clusters « directs » qui permettent de sortir progressivement du blocage. L'écoute à reculons de cette résonance cachée permet une sorte d'appui pour sentir des phrasés de Flux que l'on guide au niveau du prémouvement, entre les impacts. Ce faisant, cela permet de sentir et d'anticiper des articulations au niveau macrophonique.

Fig.58 PARRA Hèctor. *Au cœur de l'oblique*, mesures 61-65

Ainsi, si Hèctor Parra laisse une certaine liberté à l'interprète, dans la mesure où son discours lui semble bien organisé et « discursif », il est cependant très précis dans l'interprétation de ces phrasés de clusters, ce qui permet une graduation de l'échelle du Flux très subtile, si on se plonge dans l'interprétation de son écriture. De petites modifications rythmiques, comme dans un phrasé de type « vocal », peuvent complètement changer ce que nous imaginons des types de relations entre deux personnes et déploient différentes échelles de temps qui correspondent à la variété des relations tissées avec l'environnement. C'est ce qui l'amène à noter si précisément les nuances - souvent une nuance par cluster - et les accents, nombreux et variés, de façon à permettre à l'interprète d'évoquer les intonations de la voix.

### 4.5.3.3 Vers un phrasé précis de *sats*

Comme dans le dialogue des différents personnages évoqués plus haut, un autre extrait (qui le précède, mesures 48-50) montre l'importance de la trame de *sats* et de leurs caractéristiques en termes d'Effort, pour faire émerger l'alternance perceptive en incitant à mettre en perspective différentes variantes, et donc à ressentir « d'autres nous-mêmes » afin de prendre position à chaque prémouvement.

The image shows a musical score for two piano staves, measures 48 and 49. Measure 48 starts with a 'loco' marking and a 'Ped 3' instruction. The right hand has a 'forearm' and 'hand' movement indicated by dashed lines. Dynamics include *loco*, *ff*, and *mp*. Measure 49 continues with 'forearm' and 'hand' movements. Dynamics include *ff*, *mp*, *mf*, and *fff*. The score includes various rhythmic values, articulation marks, and performance instructions.

Fig.59 PARRA Hèctor. *Au cœur de l'oblique*, mesures 48-49

D'abord, la mesure 49 met en œuvre sur un court passage plusieurs échelles de temps qui impliquent une analyse précise en termes d'Effort. Le *ff* par lequel commence le phrasé après le *crescendo* repasse par un *mp* qui est assez difficile à produire avant de revenir au *ff*, souligné par une sorte de « reprise d'élan » avant d'aller plus loin dans l'aigu, avec un dernier geste qui semble accentuer le *crescendo* en le faisant repartir de *mf*. On remarque la précision d'écriture des mesures 48/49 : le quintolet décroît en vitesse, tandis qu'il diminue puis augmente tour à tour, tout en décroissant de vitesse d'une façon suggérée comme régulière. On doit donc anticiper son geste en mettant en perspective la « variante de nous-mêmes » diminuant-ralentissant tout-juste jouée et celle à venir augmentant-ralentissant, dans des temps très courts. Ce phrasé demande donc une modulation du flux énergétique subtile qui ne se produit qu'après un travail approfondi.

Dans ce passage de « recherche composée » mesure 49, au moins deux échelles de temps simultanées à relativement petites focales sont aussi en jeu pour pouvoir jouer cette phrase telle qu'indiquée. D'abord, une échelle de deux/trois clusters : le *diminuendo* jusqu'au troisième cluster est un abrupt *diminuendo* entre *ff* et *mp* sur trois clusters seulement, suivi d'un *crescendo* sur quatre clusters. Ces six clusters font donc apparaître deux fragments à mettre en perspective : en effet, après le *mp*, nous devons faire un *sats* pour remodeler notre action afin d'augmenter en intensité en reprenant notre élan sur trois clusters en fonction de ce qu'on vient d'éprouver. Ce qu'on a éprouvé est également complexe dans ce *sats*, puisqu'il est à la fois le souvenir de l'intensité du *mp* - son empreinte sonore, kinesthésique, multisensorielle - mais

aussi le souvenir de la gradation du *decrescendo* en son entier, ce qui va nous permettre de rebondir et de remoduler notre action vers le *ff*, puis un temps plus tard, du *mf* au *fff* (un cran « au-dessus »), en fonction de ces polarités extrêmes d'intensités que nous venons d'installer. Le *sats* compose avec le double statut du cluster *mp*, à la fois point d'arrivée du *diminuendo* et point de départ du *crescendo*. La dynamique d'écoute implique donc l'échelle microphonique qui va permettre une modulation tonique impliquant de se « retourner » pendant le cluster *mp*.

Ce *sats* soit encore intégrer une autre donnée. En effet, à l'échelle mésophonique, les six clusters d'affilée décroissent en tempo ; or, comme le fragment a commencé en *diminuendo* associé à un ralenti, l'affinité entre vitesse et intensité qui s'est installée sur ce petit fragment de trois clusters pourrait avoir tendance à nous faire augmenter le tempo après le *mp* quand le *crescendo* revient. En effet, la décroissance de vitesse sur les trois premiers clusters épouse le *diminuendo* : en Flux libre au début du phrasé, le Flux se condense progressivement, ce qui nous ralentit, et cela semble aisé à réaliser en diminuant. Le *diminuendo* correspond à un Poids Fort qui devient léger : le Flux se condense, donc on retient l'énergie en allégeant le Poids, ce qui semble en « affinités », comme dit Angela Loureiro. En revanche, dans la suite de la phrase, on doit créer une qualité de geste différente sans interrompre le mouvement. Pour contrer cette tendance, condenser le Flux après le *mp* me semble une bonne solution : le *crescendo* associé à un Flux de plus en plus condensé nous pousse à étirer le temps, à retenir l'action.

Le *decelerando*, à cheval entre un *diminuendo* et un *crescendo*, oblige alors à varier la qualité de geste pendant le *sats* qui permet de ménager un espace pour une nouvelle « prise ». C'est comme si, pendant que l'on était en train de dire quelque chose, on se mettait à réagir différemment à la résistance que renvoyée par l'environnement et que l'on décidait de résister à notre tour. Ou au contraire, comme si, après trois gestes, on réalisait qu'on s'était « empêtré » dans une situation de laquelle il s'agissait de se dégager et où l'on « était décidé », à ce moment-là, à réagir en résistant de plus en plus. Finalement, on s'en échappe lors de l'insistance des deux clusters (troisième temps de la mesure 49) qui découlent du phrasé des premier et deuxième temps et qui semblent être une réaction à ce phrasé, une insistance, ou une prise d'élan supplémentaire : dans tous les cas, ils émergent d'une impulsion issue de la « situation » dans laquelle on se trouvait après avoir fini le phrasé complexe des deux premiers temps.

Le *sats* qui a lieu au moment du cluster *mp* doit donc intégrer une qualité de geste différente, non seulement en ce qui concerne le Poids de plus en plus fort, mais aussi en ce qui concerne le Flux de plus en plus condensé. Le *sats* permet donc de passer d'un phrasé de Poids fort/Flux libre vers Poids léger/Flux condensé à un phrasé de Poids léger/Flux condensé à Poids fort/Flux plus condensé. L'objectif des gestes en termes d'éprouvé et de modulation tonique est en mutation. Au moment du *sats*, un « espace » s'ouvre qui correspond à l'objectif « Poids fort/Flux condensé » qui est déjà éprouvé dans le prémouvement.

Dans la mesure suivante, mesure 50, l'écriture du *sats* a métamorphosé mon écoute et le sens du passage.

Fig.60 PARRA Hèctor. *Au cœur de l'oblique*, mesure 50

Lors de notre séance de travail, Hèctor m'a demandé : « davantage comme un dialogue, plus court le dernier cluster, puis relever la pédale tout de suite<sup>695</sup> », c'est-à-dire qu'il m'a demandé de jouer les deux doubles croches de la mesure 50 plus courtes et plus rapides, avant de relever tout de suite la pédale sur le *senza ped*. En effet, j'allongeais machinalement les deux dernières doubles croches, comme pour les souligner, sans être très précise rythmiquement par rapport à l'écriture. Je jouais donc les quatre clusters d'affilée sans faire de *sats*. Cette façon de jouer m'apparaissait « continue » et « expressive » et semblait correspondre au *crescendo* qui commence à partir du deuxième cluster. Or, la façon dont il chantait sur des onomatopées les clusters pour me montrer ce qu'il souhaitait impliquait une sorte de dialogue entre chacun des motifs de deux clusters. En effet, il « reprenait » l'énergie entre les deux fragments, ce qui correspond d'ailleurs à l'écriture des phrasés en pointillé qui relient les clusters par deux, et d'où on peut dégager des *sats*. Le *sats* induit une mise en perceptive des deux fragments de deux clusters entre eux et donc une « prise de position » du sujet. Une articulation entre les groupes de deux, que je ne « ressentais » pas auparavant, était clairement palpable dans sa prosodie, comme si les deux derniers clusters étaient une réaction aux deux premiers. Face à l'énergie demandée par ce dialogue (d'abord *fff* avec un accent au bras droit, puis *f* au bras gauche *tenuto*, cluster d'où part un *crescendo* vers la « réponse » de « l'interlocuteur » en deux doubles croches, avec accent au bras droit puis accent, *staccato* et *sffz* au bras gauche), mon étirement temporel de ces doubles croches était provoqué à la fois par une volonté d'appuyer davantage ce *crescendo* et par une mécompréhension de ce motif qui doit « se lancer dans le vide » du silence après les doubles croches. Or, Hèctor Parra en parlant de la résonance qui suit le levé de la pédale et le dernier cluster *staccato*, commente « et comme ça, ça émerge<sup>696</sup> » : le raccourcissement des deux dernières doubles croches provoque par opposition une émergence brutale de la résonance.

Lorsque je dilatais le temps entre les doubles croches, je faisais de ces dernières doubles croches l'objectif de mon geste en quelque sorte, comme si les quatre clusters successifs étaient un geste qui ne serait pas adressé à quelqu'un. Cela se manifestait par une anticipation des quatre clusters d'affilée globalement avec un *crescendo* : une prise d'élan avant le deuxième

<sup>695</sup> Notes de séance de travail, cf. annexe II

<sup>696</sup> Ibid.

(moins fort que le premier) me suffisait pour prononcer les deux derniers jusqu'au plus fort possible, sans *sats* ou écoute à reculons entre les deux groupes.

Au contraire, pour ne pas ralentir les deux dernières, on peut rajouter un *sats* entre les deux groupes. En faisant dialoguer deux personnes (ou une seule personne qui prend un temps de réflexion ou de rassemblement de ses forces), on crée alors un espace de « respiration » entre les deux clusters, qui correspond à une modulation tonique et qui permet à l'objectif du geste de se trouver après lui. Cela donne alors une présence à l'émergence de la résonance qu'elle n'avait pas dans la version précédente, sans *sats*. La « première personne » ou qualité de geste est caractérisée par le balancement sur la première croche et la quatrième d'un quintolet de croches : elle s'appuie sur la structure, même de façon très forte avec son premier cluster *fff* aigu ; puis son deuxième élément, un peu plus grave et moins fort, est décalé par rapport à la moitié du temps, ou par rapport au temps suivant, où on l'attendrait perceptivement. Il y a donc une surprise perceptive avec laquelle on doit jouer dans l'interprétation.

Dans la perspective d'un dialogue, une foule de scénarios sont possibles qui peuvent venir colorer l'action, et sont tout à fait interchangeables. Par exemple, on peut penser que cette première personne parle de façon très intense et ne place pas son deuxième élément à la moitié du temps en le jouant moins fort que le premier, comme si le placer là où il serait attendu aurait été trop menaçant pour l'autre (de la même façon qu'on peut essayer de ne pas dire des choses trop « verticales » à quelqu'un en face à face) ; elle l'amortit en le décalant légèrement après la moitié du temps et *tenuto* ; ou bien au contraire, pour mettre plus de poids dans ses paroles, elle fait tarder sa deuxième « syllabe » et la prononce moins fort mais de façon encore plus intense, *tenuto*, en prolongeant légèrement la « consonne », comme pour appuyer ce qui ne peut pas être dit plus fort mais qui aura plus d'intensité en étant moins fort. Ces deux interprétations sont des exemples et il ne me semble absolument pas obligatoire de passer par ces imaginaires concrets de dialogue pour modeler le flux énergétique, c'est-à-dire les impulsions d'énergie qui motivent le geste. Dans le cadre du processus d'équivalence, on peut utiliser la source d'inspiration qui nous convient pour faire émerger les différences de Flux et de Poids qui font sens pour nous et qui correspondent à l'écriture de l'œuvre.

Dans tous les cas, l'objectif est de construire un *sats* entre les deux ainsi que des modulations de qualité de geste plus subtiles. Par exemple, le Poids est fort avec un Flux assez libre sur le premier cluster mesure 50 ; puis, entre les deux, le Flux se condense : on retient l'action, ce qui est probablement le sens de cette écriture en quintolets et c'est ainsi que l'on joue un *tenuto*, en condensant le Flux. En reprenant les schèmes subconscients de Malmgren, on peut dire par exemple que dans la préparation de notre action, on prépare un « presser », alors que pour le premier accord on préparait un « frapper », ce qui peut servir à concevoir notre trame.

Suite au conseil d'Hèctor, lorsque j'ai commencé à varier le Flux au moment de ces deux doubles croches en le libérant tout d'un coup, je me suis aperçue que le prémouvement de ces deux doubles n'était pas conçu comme une impulsion « avant » le geste mais plutôt comme une façon de se saisir de l'éprouvé précédent afin de générer d'autres possibles. Par l'écoute à reculons de ma posture, je me suis alors mise en contact avec une qualité de phrasé très précise par rapport à laquelle je pouvais me positionner : le Flux se condensé, le Poids s'allège, et en me saisissant de la possibilité de libérer le Flux, je vise l'éprouvé après le geste – c'est-à-dire la façon dont cela peut virtuellement m'affecter de libérer mon Flux. Je « reprends » mon

énergie, non en me servant de ce qu'il y a avant comme d'un tremplin, mais dans un temps pris ensuite, dans la résonance, en me souvenant et en éprouvant ce que je viens de faire en termes d'intensité et d'intention. En se ressaisissant du geste éprouvé, on se donne l'espace de changer la qualité du geste et de faire émerger ce dialogue, ce qui crée une temporalité. On peut jouer encore plus intense, plus mordant, et « sauter dans le vide », dirigé vers « l'après-cluster ». Par ce *sats* entre les deux fragments, on connecte alors un moment de Flux condensé, avec un moment d'ouverture, de Flux libre à travers un vide résonnant. La trame ne prend pas en compte les impacts, mais seulement la qualité des gestes de « saisie » sonore en relation entre les impacts. Dans ce passage, explorer différentes combinaisons de Flux et de Poids me semble très important pour faire émerger l'aspect discursif de l'œuvre, et interpréter les intonations qui font toute sa richesse expressive.

Imaginé dans la perspective d'un dialogue avec un *sats* et la mise en perspective de différentes qualités de Flux, le sens de cette mesure change et s'enrichit considérablement. Au lieu de mettre en scène un pianiste qui « prononce » des gestes de façon plus ou moins convaincante, on ouvre à une virtuosité perceptive qui est une capacité à projeter des possibles. Dans cette pièce où cette recherche est « composée », je trouve fascinant que ce type d'exploration semble complètement changer la perception de « l'espace » de la résonance qui émerge des clusters. Lorsque le but du geste s'inscrit dans la relation avec l'environnement, la résonance apparaît comme un « témoin » du processus et semble ouvrir l'espace qui est ressenti comme un espace partagé. La variation du Flux a permis une alternance perceptive qui ouvre un espace partagé qui est aussi celui ouvert par la résonance de la troisième pédale qui agit, là encore, comme une « recherche composée » du processus de relation entre soi et l'autre.

La précision rythmique, comme dans cet extrait, a également un impact important en termes d'alternance perceptive. Par exemple, l'alternance entre binaire et ternaire tout au long de l'extrait est l'occasion d'un « positionnement du sujet » et donc d'un *sats*, d'une réorganisation, d'une mise en perspective dont on peut profiter pour augmenter le présent perceptif.

Si, lors du temps du jeu, les intensités perçues sont différentes de ce que nous avons l'habitude de faire dans le travail – ce qui est en fait systématiquement le cas, chaque expérience étant différente - c'est par rapport à cet éprouvé ici-et-maintenant que notre trame va se mettre en œuvre, par rapport aux polarités effectivement perçues à ce moment-là. C'est le principe chopinien de la « nuance d'une même qualité de son ». Cependant, la trame reste similaire à celle travaillée et nous permet ces moments de *sats* et donc de réadaptation à l'instant et au contexte. C'est toute la force de la trame de pouvoir être transportée d'un lieu à l'autre, d'un temps à l'autre, en nous donnant une liberté, un espace de « prise » sur ce qui est effectivement ressenti, en fonction des différents facteurs qui font que le jeu varie.

#### **4.5.3.4 Le *jo-ha-kyu* : un phrasé de Flux pour modeler le temps à plusieurs échelles**

L'attention que nous portons à reculons à toute échelle de temps me semble alors correspondre à la notion de Flux, centrale puisque la qualité de sa modulation correspond à la modulation de la tonicité et qui constitue un paramètre essentiel sur lequel porter notre attention et enacter les virtualités. Le phrasé de Flux condensé/Flux libre permet de porter notre attention

sur différentes virtualités de retenue de l'action et de relation entre vide et plein, et donc différentes relations entre « nous-mêmes » et notre « autre nous-mêmes ». Or, à travers les paramètres de l'Effort, on module une qualité de l'attention à l'environnement, qui est d'abord pour nous une relation aux « vécus sonores kinesthésiques » passés. L'attention au Flux plus ou moins condensé me semble être pour nous une façon de phraser notre attention /notre écoute à reculons : il ne s'agit pas de « retenir » le geste du bras, mais de retenir/lâcher de façon phrasée notre attention à reculons. Il me semble que nous pouvons assimiler toutes ces échelles de temps à une façon de plus ou moins retenir le Flux de notre « saisie » du sonore après et avant le geste qui semble correspondre à « notre » temps en relation. Le temps « de rapport à l'espace » est un temps de retenue de l'action : nous retenons le geste en fonction des « faces cachées » de l'objet que nous ressentons simultanément. La trame est alors principalement une trame de relations entre Flux condensé et Flux libre ou entre vides et pleins différenciés.

La notion japonaise de *ma*, reprise par le compositeur Hosokawa<sup>697</sup> à travers le concept de « temps vertical », me semble révélatrice de l'aspect central de la construction de notre phrasé de Flux condensé/Flux libre pour construire notre temps. En effet, le *ma* se réfère à un temps personnel, à la fois un « intervalle entre » et une « énergie » personnelle. Il s'agit tant de l'énergie propre à l'acteur qu'un intervalle « entre » les choses, comme si dans ce concept étaient tout de suite rassemblées la notion d'intervalle entre les choses et celle d'impulsion de mouvement en tant que mise en relation de soi au monde et mode de communication. Le concept de *ma*, à la fois mouvement et temps intime entre les choses, est abordé dans les recherches d'anthropologie théâtrale : « Trouver son *ma* » est un enjeu majeur de la construction du corps scénique de l'interprète<sup>698</sup>. Il s'agit de trouver son propre temps - de familiarité, de reconnaissance, de profondeur.

Dans le théâtre japonais, pour trouver le *Ma*, on doit trouver le *jo-ha-kyu*, le phrasé de l'énergie. Le *jo-ka-kyu* correspond à trois moments de la pensée : résistance, rupture et accélération qui définissent plus largement dans la philosophie japonaise les intervalles entre les choses :

*jo* : la phase initiale, quand la force se met en mouvement comme si elle surmontait une résistance – *ha* : la phase de transition, la rupture de la résistance, le déploiement du mouvement – *kyu* : la phase de rapidité, du *crescendo* débridé, jusqu'à l'immobilisation soudaine<sup>699</sup>.

Le *jo-ha-kyu* joue donc sur la relation Flux condensé/Flux libre et permet de sentir un phrasé en trois phases, qui sont elles-mêmes des phrasés de prémouvement. En effet, chaque phase correspond à l'accomplissement d'un processus et à un phrasé entre Flux condensé et Flux libre : par exemple, le *jo* ne correspond pas au moment de « déploiement du mouvement » mais à la rupture de la résistance associée au déploiement. De même le *kyu* se joue entre la rapidité et l'immobilisation soudaine.

Ces phrasés ont lieu en même temps à différents endroits du corps ou différents niveaux de temporalités. En effet, nous développons musicalement ce que Damien Lehman appelle des « temporalités gigognes », qui s'emboîtent en correspondant aux différentes échelles temporelles (puisque telle note à la fin d'un phrasé à l'échelle temporelle de quatre mesures peut correspondre au début d'une partie à l'échelle de la macrostructure, mais aussi au milieu

<sup>697</sup> KOZAK Mariusz. *Op.cit.*, p.264

<sup>698</sup> BARBA Eugenio. *Op.cit.*, p.61

<sup>699</sup> *Ibid.*, p.112

d'un motif d'échelle moyenne). De la même façon, *le jo-ha-kyu* est déclinable à travers des temporalités gigognes. Ainsi, chacune des phases se subdivise à son tour en *jo*, *ha*, *kyu* : il existe « un *kyu* du *jo* du *ha* », comme il existe la fin d'une résonance au début d'une phrase au milieu d'une partie, etc.

Par exemple, dans la première page d'*Au cœur de l'oblique* (fig.61), le *jo* au niveau microphonique peut être compris comme le prémouvement de « résistance » avant chaque cluster : il peut être senti comme le moment où, retenant notre geste, celui-ci rencontre un certain point. Si on revient à l'exemple du *sats* pour Barba qui évoquait l'acteur qui cherche à sentir le temps du point de flexion au moment duquel il peut encore revenir en arrière, dans ce cas le *jo* impliquerait de sentir ce *sats* microphonique et de capter ce moment le point du « micro-*sats* » où l'on sent que l'on peut encore revenir en arrière, et décider de ne plus aller toucher les cordes. Ce *jo* nous fait alors passer d'un Flux très condensé à un Flux moins condensé. Le *ha* correspond au moment où ce point est dépassé où le Flux se libère – nous sommes toujours au moment où la main n'a pas rencontré les cordes, cependant on sent que l'on ne peut plus revenir en arrière, on sait que la main va toucher les cordes, que c'est inexorable : la résistance est rompue, le Flux se libère, le mouvement se déploie. Le *kyu* correspond alors au *crescendo*, à la vitesse débridée : la main rencontre les cordes avant de s'immobiliser, et le Flux se condense à nouveau. Sentir les phrasés de variations de Flux au niveau microphonique implique donc une exploration et une « écoute à reculons » du corps très fine.

À une échelle mésophonique, chaque phase va être superposée par une autre. Par exemple, au niveau microphonique, on peut considérer que le *jo* correspond à la résistance contre laquelle on commence à lutter entre les deux premiers clusters et à la rencontre du « point de tous les possibles » avant le *ff* main droite, 3<sup>ème</sup> temps de la 1<sup>ère</sup> mesure. Cependant, au niveau mésophonique à petite focale correspondant aux trois premiers clusters, chaque cluster peut être envisagé comme une phase : le premier est le *jo* - rupture de la résistance *mp* - le deuxième et sa phase de préparation peuvent correspondre au *ha ff* – déploiement du geste – et le *kyu* correspondrait alors au troisième cluster et à sa phase de préparation pendant laquelle on peut sentir l'énergie – le Flux qui, très condensé après le *ff*, s'accélère pour mener à ce troisième cluster qui s'interrompt brusquement avec le levé de pédale : immobilisation soudaine. Dans ce cas, le *jo* microphonique correspond au *ha* ou au *kyu* mésophonique. Cependant, pour sentir ces variations et ce phrasé au niveau mésophonique, il a été nécessaire de sentir les variations microphoniques : c'est en sentant le *jo* entre le deuxième et le troisième cluster que je peux sentir que le Flux condensé va se libérer à travers la dernière phase du *kyu* mésophonique. Cependant, au niveau mésophonique à plus grande focale, ces trois clusters sont un *jo*, et au moment où le rythme s'accélère mesure 3, en croche, on passe en phase *ha* de déploiement du mouvement, avant de s'accélérer et de s'immobiliser à nouveau mesure 4.

Au niveau macrophonique de la première page entière, tout le premier système est un *jo*, le *ha* pouvant être appréhendé entre les mesures 6 et 15 avec l'arrivée du rythme de triolets de doubles croches – déploiement du mouvement – puis le *kyu* serait le dernier système d'accélération du mouvement.



**Almost ritual** (♩ = 60)

Fig.61 PARRA *Au cœur de l'oblique*, 1<sup>ère</sup> page

Aux niveaux méso et macro phonique également, je peux sentir le moment de *sats* où tout est encore possible. Par exemple, l'échelle macrophonique de la première page, avant d'entrer dans la partie *ha* que je propose de faire correspondre à l'entrée des triolets de double mesure 9, on peut sentir un point à dépasser où l'on peut encore rester dans le *jo* et décider de ne pas continuer à déployer le « mouvement » de cette partie de l'œuvre. Capter ce point implique de sentir les interférences avec le « point de transformation » que constitue par exemple le tout premier cluster et dont la transformation va nous précipiter vers le dépassement du point de « non-retour » vers le déploiement du mouvement de l'œuvre. La capacité à capter ce point permet alors de s'articuler à l'œuvre et de générer son temps et le nôtre par cette écoute.

Les *jo-ha-kyu* sont définis comme une « sous-partition d'action » pour l'acteur : ils sont décrits comme des « accents de la pensée » qui guident l'attention. Or, étant donné que par ce

processus de temporalités gigognes, chaque *jo* peut correspondre à un *ha* à un autre niveau, cette trame permet une mobilité intérieure : à travers elle, l'acteur improvise et change ses *jo-ha-kyu*<sup>700</sup>. Le niveau macrophonique permet d'organiser le mésophonique – on sait par exemple que le Flux libre ainsi que le Poids Fort vont être au maximum à la fin de la mesure 16 – et c'est par rapport à cette virtualité de nous-mêmes que l'on peut faire émerger le jeu de façon que l'on sente que ça n'atteint jamais tout à fait ce niveau.

La trame que l'on a commencé à imaginer dans *Au cœur de l'oblique* permet de jouer avec différentes possibilités à plusieurs échelles, et ouvre alors une liberté pour notre attention et notre ressentir, afin de passer d'une échelle à l'autre. Je trouve très intéressant, que grâce à cette façon d'envisager la « trame », on ne décide jamais de jouer « ça » « de cette façon », c'est-à-dire que l'on ne peut jamais décider de jouer un Flux condensé « précisément de telle manière ». Au contraire, on joue toujours en fonction de tous les potentiels, de façon que ce soit un peu moins, un peu plus, ou que cela évoque telle ou telle situation imaginaire à laquelle le musicien peut faire référence éventuellement : on joue en fonction de notre projection des « faces absentes » de la forme. Il est alors possible de se « laisser décider », de laisser le corps décider en installant les conditions permettant à cette décision d'être perçue comme signifiante. Le corps enacte alors la qualité de geste en fonction des possibles, sans qu'elle ne puisse être décidée volontairement « en elle-même ».

En sortant de « l'objet réifié », on peut alors passer d'une échelle à l'autre, puisque les faces cachées dépendent alors du recul pris sur le même espace partagé entre les variantes de soi-même – et le public, et non sur le même objet. A chaque échelle a lieu un *jo-ha-kyu* qui les relie toutes. Ainsi, des temporalités gigognes intimement liées nécessitent de sentir « son » temps, sa façon d'évoluer dans la « zone transitionnelle » entre soi et le monde et de sentir toutes ses subtiles virtualités de mise en relation. Par ce processus de *jo-ha-kyu*, il me semble que le préexpressif n'est pas défini comme un « prémouvement » conçu comme précédent le mouvement : il est plutôt une attention directrice aux variations de Flux sous-jacentes au mouvement construisant un temps « vertical », ni précédant, ni suivant le mouvement, mais un temps éprouvé simultanément au déplacement gestuel dans l'espace.

Les relations entre les gestes musicaux de différentes échelles temporelles aboutissent à une forme qui n'est pas égale la somme de ses parties mais de nature gestaltique, comme la sous-partition de Barba. À chaque échelle temporelle, notre action est tendue vers une intention qui dépasse toujours le « geste de saisie » et s'impulse en fonction de ce qui a été perçu et ce qui a été éprouvé. L'action est guidée par une mémoire « éprouvée » des intensités, éprouvé que l'on peut difficilement exprimer avec des mots mais que l'on peut et que l'on doit hiérarchiser à travers la trame. Les « esquisses » se forment en fonction de ce qui manque à notre projet global.

#### **4.5.4 Comment varier le Flux au piano : perspectives**

Si le facteur Flux permet de jouer avec les échelles de temps, cependant la construction du Flux condensé laisse transparaître des problèmes dans le cadre du jeu pianistique. Le geste visible, contrairement à celui du danseur, n'est pas celui qui doit être modelé chez le musicien :

---

<sup>700</sup> Ibid.

par exemple, on ne cherche pas à ce que le public puisse « voir » l'organisation de sa tonicité dans l'immobilité comme c'est le cas en anthropologie théâtrale. L'écoute à reculons au Flux varié modèle le rythme du mouvement ainsi que la qualité du timbre. On cherche à développer son écoute à reculons tant sonore que kinesthésique, multisensorielle afin de capter les différences entre chaque instant. Cependant, à travers les analyses précédentes, l'accès aux éprouvés de variation de Flux engageant le corps entier est encore flou. L'écoute à reculons manque d'outils pour sentir les variations d'éprouvés, et notamment pour capter précisément ce qu'il se passe dans le corps. Face aux variations de Flux que l'on essaie de modeler, on est parfois soumis à la crispation lorsqu'on tente de « tordre » (motif subconscient) ou de « retenir » en Flux condensé. Dans une pratique « extra-quotidienne », l'instinct peut se heurter à une connaissance insuffisante des processus en jeu.

En particulier, comment retenons-nous notre geste en Flux condensé qui signifie un mouvement pouvant être arrêté à tout moment, si notre bras doit rester libre et détendu ? Or, le fait que le bras se crispe ne permet pas en lui-même de varier la qualité de son et est nocif (cf. chapitre 1). Comment organiser la « retenue » du geste au piano ? À quoi plus précisément être attentif dans mon corps ? Comment organiser mon geste pour que cette intention de qualité de geste ne soit pas une crispation supplémentaire mais une modulation tonique décidée ? Comment concilier ce type d'écriture des qualités de geste et les articulations physiques recrutées pour les réaliser ?

Après cette exploration, mon corps-en-lien m'est apparu trop peu défini dans ses articulations, dans ses connexions, trop peu connu pour que ma pensée traverse et accompagne ces subtilités : les modulations des qualités d'Effort nécessitent une attention à l'orientation et à la construction du corps en amont. L'exploration des impulsions d'action et paramètres de l'Effort m'a paru exiger une recherche plus approfondie, afin de faire émerger le temps vivant du *sats*.

#### **4.5.4.1 L'orientation dans l'espace du prémouvement**

Pour m'aiguiller, je me suis rendu compte que les impulsions d'action et les onomatopées mettaient en jeu des différences d'orientations dans l'espace très précises.

Ainsi, les impulsions d'actions de base s'inscrivent dans des séquences d'action qui font parcourir à l'interprète les quatre diagonales en passant par le centre du corps<sup>701</sup>. Les huit actions de base ont chacune des « affinités spatiales » différentes, comme l'explique Angela Loureiro<sup>702</sup> : on aura plutôt tendance à faire l'expérience du Poids léger en allongeant le corps vers le haut, un mouvement vers le bas avec un Poids Fort, etc. Ainsi, Laban a proposé des modèles d'entraînement appelés « gammes », construits à partir des affinités entre l'Effort, les directions spatiales et les changements de forme du corps. Ces gammes se composent comme des cycles fluides de mouvements à travers lesquels l'interprète chemine entre les trois plans de l'espace, engageant aussi les diagonales et toutes les dimensions, engageant le corps dans différentes mobilités. Elles permettent donc implicitement d'orienter notre geste, de l'impulser

---

<sup>701</sup> LOUREIRO Angela. *Op.cit.*, p.93

<sup>702</sup> Ibid.

dans une direction, afin que la forme de notre geste ne soit pas une forme motrice vide. Lorsque je vais « glisser » ou « frapper », je m'oriente dans l'espace de façon différente.

Par ailleurs, en travaillant avec les onomatopées dans *Au cœur de l'oblique*, j'ai réalisé que ce travail oblige à préciser les directions, d'un côté en termes d'intention de libération d'énergie par rapport à des polarités maximales, et donc à préciser le phrasé de Flux avec des *sats*, afin de hiérarchiser. De l'autre côté, ces directions se rapportent à des directions claires dans l'espace : en variant les intentions discursives par rapport à un interlocuteur, on apprend en fait implicitement à anticiper des directions claires dans l'espace et à les adresser à une personne fictive. Ainsi, d'après le principe « d'opposition », un phrasé vers la droite avec des clusters « obliques » est un phrasé qui est anticipé avec un prémouvement qui mobilise le côté gauche et le centre du corps, voire le bas du corps, et qui va « compenser » le futur déséquilibre du haut du corps qui va vers le côté droit. Mais c'est aussi un phrasé qui module la qualité du prémouvement à chaque instant du déroulé du phrasé « oblique » et qui joue donc sur une hiérarchie des qualités de Flux condensé au niveau microphonique. S'il semble vain de jouer exactement les notes écrites qui jalonnent les extrémités des clusters, cependant, la recherche de précision des notes influe alors sur la précision du tracé dans l'espace et donc sur la précision de nos orientations et de notre prémouvement : elle oblige l'interprète à moduler le Flux.

#### 4.5.4.2 Connecteurs logiques et mouvement du langage

Le travail des directions et plans différents de l'espace me paraît par ailleurs sous-tendre tout discours musical. Ainsi, Emmanuel Olivier propose lui aussi assez souvent ce travail de mouvement du langage en demandant de choisir des connecteurs logiques verbaux pour connecter les phrases musicales entre elles : tout en jouant, on peut dire entre les phrases « et comme ça », « ou bien plutôt comme ça », « et ça me fait penser à... », « pourquoi pas ceci... ». Il propose aussi de prendre la parole en tant que sujet en disant, entre les gestes et les phrases : « je peux faire ça... », « mais je peux aussi faire ça...<sup>703</sup> », afin de travailler sur l'agentivité en quelque sorte, sur la resubjectivation. L'objet de la parole n'est ici pas ce qui est en jeu, mais plutôt le mouvement de mise en relation à autrui par le langage, mais aussi « l'auto-réception », le « s'entendre parler » évoqué plus haut. Ces connecteurs logiques permettent l'émergence spontanée de catégorisations qui font référence aux différents plans de l'espace. Par exemple, en disant « d'un côté », « de l'autre côté », on fait très souvent des gestes des mains qui vont dans un sens, puis dans l'autre, souvent à gauche, puis à droite, ou vice-versa. Par ces différences de directions dans l'espace, on connecte les éléments aux autres tout en se connectant soi-même à une autre possibilité de soi-même dans l'espace. L'enjeu de « s'entendre parler » semble ouvrir à l'investissement de l'espace. Les gestes sous-jacents au langage verbal ont été étudiés par des chercheurs qui considèrent gestes et paroles comme deux aspects d'un seul processus d'élaboration et de communication du message<sup>704</sup>. Si ces études dépassent le cadre de ce travail, cependant on remarque qu'on investit l'espace et nos articulations par rapport à lui en nous mettant en relation par le langage. », Comme nous l'avons abordé, il s'agit

---

<sup>703</sup> OLIVIER Emmanuel, Cours.

<sup>704</sup> KENDON Adam. *Gesture. Visible Action as Utterance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

MCNEILL David. *Language and Gesture* (Language Culture and Cognition). Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

de l'espace par rapport auquel nous avons appris à nous articuler pendant notre développement, en interaction avec l'entourage et en apprenant à nous verticaliser et à « objectiver ».

Par ces connecteurs, on met en perspective différentes façons d'être en relation, à travers des polarités qui n'existent que l'une par rapport à l'autre (gauche par rapport à droite) et par lesquelles on articule en s'articulant en référence à notre verticalité. Ce que je trouve très intéressant dans ces outils, c'est qu'il ouvre la voie au dépassement du « sens-objet », à une façon d'habiter le monde et de « dilater son habitat », c'est-à-dire de réorganiser sa prise, de se phraser : tenter d'aller plus loin en fonction de nos ressources, tenter d'aller ailleurs. Ces outils impliquent finalement de revenir à l'expérience fondamentale de la catégorisation, c'est-à-dire à se délimiter en délimitant l'autre par l'alternance perceptive qui ouvre à un espace partagé. En s'articulant à gauche ou à droite, on s'ouvre à un mouvement par rapport à l'autre qui engage autant l'auto-affection que la verticalité. Par ces orientations, le geste ne se déploie pas forcément dans l'espace au piano, cependant, il permet de sentir des liens et de faire émerger des articulations entre des fragments qui font sens pour notre corps-en-lien.

À propos de la « sous-partition d'action », Barba parle de l'importance de « l'orchestration entre différentes parties du corps<sup>705</sup> » pour définir la sous-partition d'action, ce qui rejoint la conception de Denis Pascal qui évoque « notre devoir d'imaginer qu'il y a des chemins, des allers retours entre les parties du corps et notes<sup>706</sup> » ainsi que la « tension continue » qui ne serait « pas aux mêmes endroits du corps. » Pour que cette orchestration fasse partie d'une trame de différences, elle me semble nécessiter d'être plus précise qu'un imaginaire de creux et d'espaces entre les choses et les notes. Si on peut se remettre à l'instinct de connecter telle ou telle partie du corps, notre pratique spécialisée rend important, à mon sens, une exploration plus précise du fonctionnement du corps et de la façon dont on s'est développé pour s'articuler entre les différents plans de l'espace, afin de se rendre présent aux « impensés du corps ».

Dans la terminologie Laban, l'Effort n'est pas dissociable de la Forme du mouvement qui est aussi le fruit de modulations toniques et de notre rapport affectif au monde : comment s'articule-t-on pour s'orienter ? Nous allons explorer la constitution de la tonicité assertive ainsi que certains aspects de la relation entre Forme et Effort, afin de comprendre, de sentir et nuancer ce qui est sous-jacent aux changements d'orientation de notre geste.

---

<sup>705</sup> Cf. chapitre 2 de cette thèse

<sup>706</sup> PASCAL Denis. *Op.cit.*

## 5 S'articuler entre soi et le monde

### 5.1 La tonicité assertive pour habiter le temps et l'espace

Nous allons tout d'abord traverser plus en détail le schème du « repousser » qu'utilise le bébé et les chaînes myofasciales qui sous-tendent les modulations de notre posture. Ces notions font émerger des « rythmes » du corps en relation à l'environnement qui permettent de mieux comprendre la façon dont on peut apprendre à se porter et à s'orienter pianistiquement.

#### 5.1.1 Repousser pour jaillir : le phrasé de la densification pour s'orienter

La construction de la tonicité axiale permet l'émergence du « soi-noyau<sup>707</sup> » du bébé. Ce processus qui permet au bébé de passer de la tonicité « enroulée » à la tonicité « assertive » (verticale), caractérise le développement tonique du bébé et constitue un enjeu très important tout au long de la vie de l'individu. En effet, la relation à la verticalité est le fruit de l'histoire du sujet et de ses accidents qui définissent sa posture habituelle, ou ses habitus de posture. L'apprentissage de la verticalité implique de construire une relation à l'altérité qui, selon Benoît Lesage, fonde une « dialectique du support » à travers un jeu de « se déposer-prendre appui-repousser<sup>708</sup> ». Cette notion de « dialectique » met en évidence la dimension processuelle et interactive de ce « porté » ainsi que le dialogue entre soi et « l'autre » qu'il sous-tend. En effet, pour avoir l'espace de « s'appuyer », on doit d'abord sentir autrui ou notre support nous toucher, puis recruter nos appuis pour faire évoluer la nature de la relation et dialoguer. Pour se mettre en la relation avec la personne ou prendre contact avec ce qui nous soutient, on doit se sentir différent d'autrui qui nous supporte, c'est-à-dire se sentir « soi » en se délimitant d'autrui. Nous avons alors la possibilité de moduler ce phrasé de « support-poids-repousser<sup>709</sup> » et de varier les types de relation avec l'environnement, en développant la capacité de mieux percevoir sa dynamique.

L'apprentissage du « repousser », c'est-à-dire de la dialectique « support-poids-repousser » permet de faire émerger une tonicité axiale, mais aussi de construire le sentiment de soi en relation avec le sentiment de l'autre : il s'agit de se créer une représentation de l'axe afin de construire un point de vue stable sur l'autre et sur l'environnement, ce qui permet de partager un espace avec les autres. L'attention au « repousser » est alors intimement associée au sentiment de « soi » en relation avec autrui et des « limites ». La construction du « repousser » permet d'intégrer l'axe et de construire un espace partagé avec l'autre. La construction de cet espace dans un référentiel allocentré n'est alors pas contradictoire avec le fait d'habiter subjectivement un espace. Au contraire, la naissance de représentations spatiales permet au bébé de s'orienter vers les objets, vers les autres, et donc de se mettre en relation et d'aller à la rencontre du monde. Le bébé doit apprendre à construire un espace « objectif », en tout cas un espace de représentation qui lui permette d'interagir avec les autres, conditionné par l'apprentissage d'une verticale subjective soutenue par une représentation euclidienne des

---

<sup>707</sup> LESAGE Benoît. *Un corps à construire*. Toulouse : éditions Erès, 2021, p.133

<sup>708</sup> LESAGE Benoît. *Jalons pour une pratique psychocorporelle*. Toulouse : éditions Erès, 2012, p.42

<sup>709</sup> LESAGE Benoît. *Un corps à construire*. Toulouse : éditions Erès, 2021, p.135

plans. Le bébé apprend à s'articuler entre gauche et droite, centre et périphérie, bas et haut et construit des repères axiaux indispensables à la relation au monde en s'éprouvant en relation à l'axe, qui lui permet d'assurer un point de vue sur son entourage tout en se « sentant » dans le monde. La structuration de ce phrasé de « densification » pour s'expandre<sup>710</sup> par le repousser permet de construire une distinction entre dedans et dehors et d'apprendre à s'orienter : on prend consistance en se saisissant soi-même afin de se différencier d'un environnement. La dialectique du « support-poids-repousser » permet de se moduler toniquement en prenant appui sur ce qui nous « porte » : on se sent « porté /portant ». Lorsque nous sommes autonomes par rapport à ce « porté », que nous nous portons sans l'aide d'autrui, nous avons l'impression de nous appuyer en nous-mêmes, de nous « dédoubler » ; cependant, parler de « l'altérité en nous » qui nous porte et de son empreinte engrammée dans notre « corps-en-lien » me paraît mieux correspondre au processus de ce phrasé que la notion de « Double ».

La dialectique du repousser permet de s'orienter et constitue le prémouvement essentiel de tout « mouvement vers » : « prendre appui pour jaillir<sup>711</sup> » correspond aussi à un phrasé de Flux qui sous-tend tout mouvement et qui peut alors s'inscrire dans un travail de structuration du corps. Je me suis beaucoup intéressée à la construction de la tonicité assertive car le « repousser » qu'apprend le bébé soutient les gestes d'orientation vers le monde. Il me semble constituer un « phrasé » et un aspect essentiel du prémouvement du pianiste qui se sert de ses bras qui « vont vers », pour moduler de subtiles façons de se rapporter au monde. Ce « phrasé » me semble donc essentiel à structurer artistiquement. Pour sentir la façon dont le corps se module toniquement pour « aller vers », que ce soit dans les phrasés de clusters de Parra ou dans une phrase de Chopin, savoir poser son attention sur le processus permet de l'accompagner pour le moduler. L'amplification de l'attention au « repousser » comporte alors des enjeux en termes de construction de la spatialité puisqu'il nous permet d'investir les plans de l'espace, ce que nous allons appréhender avec la notion de chaîne myofasciale.

### 5.1.1.1 S'articuler dans les différents plans : les chaînes myofasciales

Pour développer des relations et des interactions, il faut se poser de façon stable dans l'espace. Ainsi, le bébé apprend des schèmes locomoteurs progressivement à partir de son « centre » jusqu'aux différentes directions dans l'espace, grâce au schème essentiel du « repousser » par lequel il se propulse pour s'orienter. Ainsi, le premier schème locomoteur du bébé est le schème centre/périphérie qui pose un centre au niveau « de la troisième vertèbre lombaire, derrière l'ombilic, relié aux six extrémités, mains, pieds, tête, coccyx<sup>712</sup>. » Ce schème précède le schème spinal qui annonce l'apprentissage de l'axe coccyx-tête. Pour en faire l'expérience, il me semble important de comprendre que cet axe vertical résulte de la gestion de l'équilibre et ne coïncide pas avec la colonne vertébrale<sup>713</sup> : il se définit donc par sa fonction spatiale, en permettant de différencier, tout en les reliant, les grandes polarités de l'espace. Par ces schèmes locomoteurs, différentes régions du corps sont connectées afin d'interagir avec l'entourage. Les connexions entre les zones du corps sont donc des connexions qui concernent

---

<sup>710</sup> LESAGE, Benoît. *Un corps à construire*. Toulouse : éditions Erès, 2021, p.227

<sup>711</sup> LESAGE Benoît. *Jalons pour une pratique psychocorporelle*. Toulouse : éditions Erès, 2012, p.42

<sup>712</sup> Ibid.

<sup>713</sup> MARK Thomas. *Op.cit.*, p.24

aussi la relation entre le corps et le monde.

L'intégration de l'axe du corps est intimement liée à la proprioception et au sentiment de soi. Elle est permise par un travail de coordination (que nous aborderons en 5.3) qui relie les polarités de l'espace : droite/gauche, torsions, avant/arrière, enroulements/déroulements. Toutes ses articulations intègrent l'axe vertical et dépendent de sa représentation. Par l'apprentissage de la verticalité, le corps s'ouvre : on construit une Gestalt, signature posturale qui se module en fonction de notre état émotionnel et relationnel : on apprend à moduler notre présence en construisant diverses chaînes musculo-articulaires. Godeliève Denys-Struyf<sup>714</sup> développe la notion de chaîne musculaire et articulaire à travers les « chaînes myo-fasciales ». Elle distingue six chaînes principales qui apparaissent pendant le développement : on parle de chaîne myofasciale en raison de l'importance cruciale des fascias, tissus conjonctifs traversant le corps entier. Progressivement, on apprend à s'orienter dans l'espace en fonction des trois plans qui correspondent aux six chaînes myofasciales principales, c'est-à-dire « six cheminements préférentiels de tension myofasciale<sup>715</sup>», qui correspondent à six types de postures que l'on peut immédiatement identifier affectivement. Pour interagir sainement, il est important d'être adaptable et de pouvoir mobiliser des chaînes différentes en fonction des situations.

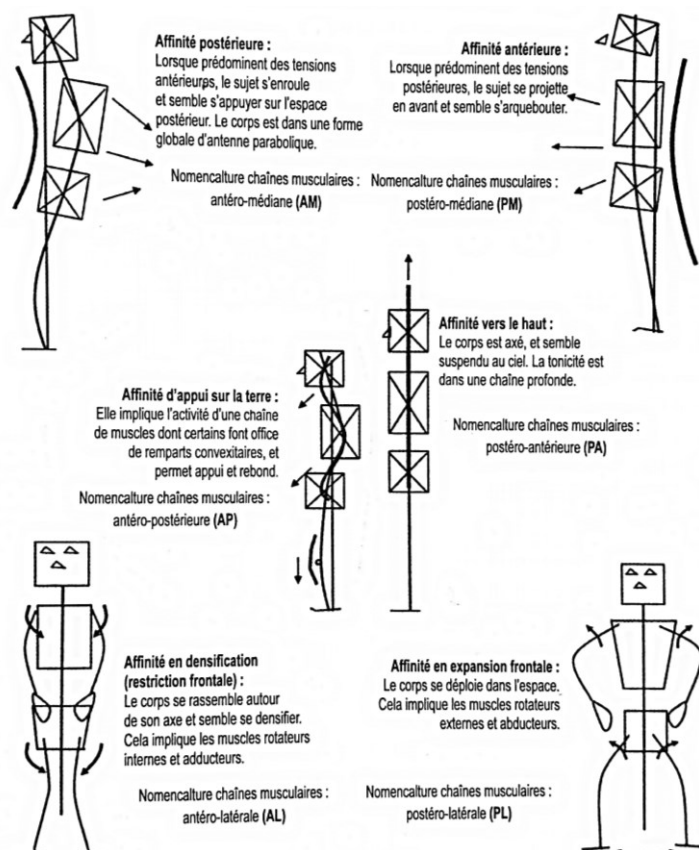


Fig.62 LESAGE Benoît. Chaînes myofasciales<sup>716</sup>

<sup>714</sup> CAMPIGNION Philippe. *Les chaînes musculaires et articulaires. Méthode GDS, aspects biomécaniques*. Centre de formation professionnelle Campignon, 2019

<sup>715</sup> LESAGE Benoît. *Un corps à construire*. Toulouse : éditions Erès, 2021, p. 97

<sup>716</sup> Ibid., p.117



La notion de « cheminement de tension myofascial » met en évidence la dimension processuelle de la chaîne qui « phrase » l'individu entre soi et le monde. S'il n'y a pas de « bonnes » ou de « mauvaises » chaînes, en revanche, on développe souvent des habitudes qui ont tendance à devenir des fixations. Le fait d'être fixé dans une « typologie tonique », dans une chaîne en particulier, ne permet pas une adaptation fluide au monde parce qu'elle nous fige dans une attitude par rapport au monde. La fixité fige alors non seulement dans une expressivité unique, mais aussi dans une façon de recevoir, d'être ému, dans une « impressivité » qui n'ouvre pas à une relation enrichissante avec l'environnement.

### **5.1.1.2 La chaîne antéropostérieure médiatrice des articulations des plans de l'espace : le « repousser » fondamental**

Une chaîne en particulier est cruciale : la chaîne antéro-postérieure (« affinité d'appui sur la Terre » sur le schéma), qui correspond au schème du « repousser » : elle est la chaîne qui permet l'impulsion, le rebond pour jaillir. Tout d'abord, elle est la chaîne qui permet au bébé de passer de sa tonicité « enroulée » à sa tonicité « assertive », qui est par la suite toujours recrutée par l'individu adulte pour passer de l'une à l'autre, afin de se redresser. Ainsi, elle est médiatrice entre, d'un côté, la typologie tonique qui densifie et restreint l'espace occupé par le sujet en « le faisant tout petit », (tonicité enroulée, « affinité en densification » sur le schéma), et de l'autre, la typologie tonique par laquelle on s'oriente vers le haut en se redressant face à la gravité (tonicité assertive)<sup>717</sup>. En outre, elle est aussi convoquée pour se moduler entre toutes les autres chaînes, qui recrutent chacune des muscles de cette chaîne antéro-postérieure (par exemple celle de « l'expansion frontale » qui nous permet de nous ouvrir sur la droite et la gauche et les chaînes des « affinités postérieures » ou « antérieures »). En tant que médiatrice de toutes nos articulations dans l'espace<sup>718</sup>, la chaîne antéro-postérieure qui construit l'axialité est centrale : l'axialité est définie comme une fonction qui intègre les plans de l'espace<sup>719</sup>. Le phrasé du « support-poids-repousser » est donc sous-jacent aux gestes d'orientation entre les différents plans (vers la gauche, la droite, le bas, le haut, l'arrière, l'avant, entre les diagonales).

Dans la pratique pianistique également, nous pouvons donc chercher à développer la présence à cette chaîne et à ce phrasé pour passer d'un mouvement à l'autre, d'une orientation à l'autre, d'un plan à l'autre. En tant que médiatrice des différentes zones de l'espace, elle nous ouvre à une continuité entre différentes polarités de l'espace, par exemple entre gauche et droite. Le schème du « repousser » est aussi au centre de la construction du rythme musical et de la temporalité. Ainsi, Damien Lehman a développé une réflexion sur la temporalité en faisant de la sensation de « l'impulsion-rebond » (qui me paraît correspondre au « repousser ») le vecteur essentiel de tous les vécus passés et à venir, permettant de construire une temporalité vécue. Son approche permet de nous projeter dans la dimension affective de la construction de la tonicité assertive et de la temporalité du musicien.

---

<sup>717</sup> Ibid.

<sup>718</sup> Ibid., p.91

<sup>719</sup> Ibid., p.157

### 5.1.1.3 Des virtualités de soi en relation à la gravité pour construire sa temporalité : repousser pour jaillir

Damien Lehman<sup>720</sup>, développe deux conceptions du temps de façon très imagée, en se servant de l'opposition entre l'utilisation du métronome et celle du pendule, qui correspondent à la distinction de Désesquelles entre rythme et cadence<sup>721</sup>: à l'inverse du métronome qui segmente et quantifie, le pendule fait émerger des moments différents à travers la mesure qui ne sont pas quantifiables car ils ne sont pas identiques, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas vécus de façon identique. Célibidache développe également cette conception du rythme et de l'hétérogénéité des moments associée au vivant du geste. En effet, cherchant à définir « l'énergie musicale », il explique que la dimension vivante du temps dépend de la façon dont on articule cette « forme d'énergie » : « tous les battements [de la mesure] ne sont pas identiques ». Lorsque l'humain s'approprie cette énergie, elle « devient humaine<sup>722</sup> » et reflète le vivant. Pour Lehman, ces moments se déroulent entre impulsion, rebond et suspension et sont définis par l'orientation des mouvements du pendule et par les différences de vitesse qui sont générées par le mouvement de pendule par rapport à la gravité. Les différentes phases de relation à la gravité permettent de générer des qualités de temps, et non des quantités de temps. En particulier, l'expérience du « rebond » est centrale pour Lehman car elle génère tous les quatre moments identifiables du cycle :

Les quatre moments d'un rebond – l'impulsion, la montée, la suspension et la descente – sont quatre sensations très différentes. S'il est toujours possible de les chronométrer, une saisie quantitative en ratera toujours les caractères sensibles. Le chronomètre (ou le métronome) ne comprendra jamais rien à des qualités de temps comme : « je rebondis », « je monte », « je flotte », « je descends ». S'il est utile de compter les temps d'une mesure, il est décisif de goûter la saveur de chacun : 1/ « je rebondis », 2/ « je monte », 3/ « je flotte », 4/ « je descends ». Le temps musical est une oscillation.

Si la qualité du rebond porte toutes les caractéristiques de la montée et de la suspension à venir (à l'échelle du temps, de la mesure ou de la carrure), elle organise aussi les caractéristiques des autres « impulsions-rebonds » que l'on anticipe et dont on se souvient. Qu'il s'agisse de l'échelle de la mesure, de la carrure, de la partie, ou même d'un seul temps, nous organisons chaque rebond par rapport au prochain rebond et celui qui l'a précédé :

En plus de produire les temps de la mesure qui le suit, le premier temps organise la mesure qui le précède, de la même manière que le rebond suivant organise le temps où le cosmonaute flotte au-dessus du sol. Pas de rebond sans impulsion, mais pas non plus d'atterrissage sans anticipation du rebond à venir. La durée d'une mesure, née de son premier temps, se conduit par rapport au premier temps de la mesure suivante. La musique se parcourt en l'air, avec cette question : « où vais-je rebondir ? ». Ou plutôt : « quand ?<sup>723</sup> »

Nous nous projetons donc dans des virtualités de rebonds différents à plus grande échelle. La notion de « virtualité » est très importante pour Lehman : nos virtualités de devenir par rapport à la gravité sont incluses dans le rebond. En effet, une caractéristique essentielle de ce temps vécu tient à l'identité du cycle : malgré leurs qualités hétérogènes, les temps ne sont pas plusieurs, détachés dans le temps. Ils sont tous reliés ensemble dans le premier temps qui

---

<sup>720</sup> LEHMAN Damien. *Le métronome et le pendule*. Article inédit.

<sup>721</sup> Cf. chapitre 2 de ce travail.

<sup>722</sup> CELIBIDACHE Sergiu. *Op.cit.*, p.181

<sup>723</sup> LEHMAN Damien. *Le métronome et le pendule*. Article inédit.

les a produits, ils existent déjà dans le premier temps comme ses virtualités, ce qui leur permet d'être sentis dans la continuité du premier temps :

Les temps d'une mesure ne sont pas des instants qui se juxtaposent sur une ligne droite, ce sont les phases d'un même cycle. Contrairement aux quantités homogènes que sont les durées notées (noires, croches, etc.), les qualités hétérogènes que sont les temps d'une mesure sont toutes contenues dans le premier temps qui les produit. Parce que *les temps d'une mesure sont des virtualités du premier temps*, leur actualisation dans le temps ne brise pas l'unité de la mesure. Les temps d'une mesure diffèrent en nature tout en restant les uns dans les autres ; ils sont autres sans être plusieurs. La mesure exprime le premier temps ; le premier temps implique la mesure. Ainsi, on n'obtient pas une mesure en additionnant des quantités extérieures les unes aux autres. Au contraire, on obtient les valeurs rythmiques d'une mesure en monnayant sa durée. Un musicien n'additionne pas des petites valeurs. C'est l'inverse : il obtient les petites valeurs en divisant le temps de la mesure. Insistons : cette division n'est ni quantitative ni spatiale, mais qualitative et temporelle : une mesure ne se divise pas sans changer de nature à chaque phase de son cycle. Elle est un devenir, une transformation, un voyage sur place, une série dynamique de qualités hétérogènes intérieures les unes aux autres. La mesure n'est pas l'avenir du temps fort : elle est un temps fort en devenir<sup>724</sup>.

D'une manière générale, pour Lehman, la notion de « virtualité » se déploie entre chaque geste, comme dans son analyse des « nuances d'une même qualité de son » abordée dans la troisième partie : entre deux notes, nous faisons le lien entre deux gestes en virtualisant la note à venir et en la connectant à notre perception actuelle, ce qui crée ce qu'il appelle une « tension temporelle » – c'est alors comme pour Meric, dans cet écart entre imagination et perception que s'inscrit le geste.

Si Lehman différencie ce processus temporel de « la division de l'espace », il s'inscrit par-là contre la conception de l'espace comme « contenant » d'objets, et notamment contre l'espace segmenté de la partition musicale. Or, la relation à la gravité développée par Lehman qui construit la temporalité est cette même relation qui est centrale dans la construction de la spatialité et du corps-en-lien. Comme développé plus haut, la construction de la temporalité est reliée à celle de la spatialité par les psychomotriciens et chercheurs en danse cités, en tant que dimension essentielle de la relation entre soi et le monde et en tant que construction du corps, à l'opposé d'une conception de l'espace comme contenant d'objets. Considérer l'importance de la spatialité permet d'envisager la transformation qui caractérise la temporalité vécue en remplaçant l'expérience du sujet au centre de la pratique musicale. Les temps de la mesure sont alors conçus non seulement comme des « virtualités du premier temps », mais surtout comme des virtualités du sujet en relation à la gravité. La temporalité vécue serait alors sous-tendue par la capacité à se virtualiser « autre par rapport à la gravité », en mettant en perspective perceptivement ce que l'on éprouve à cet instant avec ce qu'on a éprouvé et ce qu'on va éprouver : on se sent « en impulsion » parce qu'on éprouve simultanément, potentiellement le « en suspension » à venir et passé, mais aussi l'appui-rebond, c'est-à-dire la qualité du « repousser » à venir ou passé. Le phrasé entre « soi » et « autre », à travers les virtualités de soi en relation à la gravité est alors généré par l'attitude par rapport au Poids, qui correspond à la dialectique support-poids-repousser.

Comme nous l'avons développé plus haut, le repousser, et donc l'appui-rebond, est inséparable de « l'orientation vers » qui ouvre à la spatialité : lorsque nous repoussons, nous nous appuyons pour « aller vers », nous habitons donc entre ces deux polarités de « l'appui en soi » et de « soi, là-bas », ce que Lesage appelle le « repousser-jaillir », le phrasé de la

---

<sup>724</sup> Ibid.

densification pour s'orienter vers<sup>725</sup>. Ce phrasé de « repousser-jaillir » repose sur une dynamique d'appui et d'impulsion d'énergie qui sous-tend une modulation de forme du corps et d'espace en relation avec l'environnement qui me semble très utilisée musicalement. Entre « se rassembler » et « s'ouvrir au monde », ou entre « se disperser » et « ramener à soi », ce changement de forme du corps est sous-tendu par une modulation tonique dont les nuances sont immédiatement signifiantes de la relation que l'on veut tisser avec notre entourage. « Disperser/ramasser » pour Laban constituent les deux principales formes d'action :

L'une des deux va du centre du corps vers l'extérieur, tandis que l'autre va de la périphérie de la kinesphère vers le centre du corps. [...] L'action de ramasser peut être observée quand on rapproche quelque chose de soi, alors que l'action de « disperser » peut l'être quand on écarte quelque chose de soi<sup>726</sup>.

Ce phrasé peut être associé au « pousser ou tirer » qui selon Lecoq, peut résumer l'essentiel de nos gestes que nous réalisons dans notre vie :

Le mime d'action nous fait découvrir que tout ce que fait l'homme dans sa vie peut être résumé à deux actions essentielles : « tirer et pousser ». Nous ne faisons jamais rien d'autre ! Ces actions se déclinent en être tiré et être poussé, se tirer et se pousser et trouvent leur place dans des directions multiples : en face, sur les côtés, derrière, en oblique... J'ai appelé ça la *rose des efforts*<sup>727</sup>.

Ces gestes provoquent une « ondulation » qui « prend appui sur le sol et transmet l'effort progressivement à toutes les parties du corps, jusqu'au point d'application ». <sup>728</sup>Pour Lecoq, le « moteur de tous les efforts physiques du corps humain est « pousser/tirer » et « se pousser/se tirer<sup>729</sup> ». » Si cette terminologie évoque tout de suite celle des instrumentistes à cordes, les pianistes sont tout autant concernés par ces mouvements « d'aller vers l'extérieur » et de « revenir vers soi » qu'ils réalisent en permanence, sans forcément y être présent et les habiter. Au piano, cette alternance est même associée à une forme du geste qui visuellement est liée à l'expressivité, lorsqu'on fait précéder un mouvement du bras producteur de son d'un « prémouvement visible » orienté vers soi. Or, si l'on cherche l'émergence du sens du geste, on peut se référer à la façon dont on a appris ces mouvements de bras pendant le développement et se reconnecter à leur fonction de relation au monde. Ce qui sous-tend un mouvement d'ouverture des bras, que ce soit au piano ou dans la vie, est toujours une ouverture affective en relation à notre entourage. Ces gestes qui participent à « l'expressivité » des pianistes peuvent être restructurés dans cette perspective, sans quoi ils restent des formes visibles vides. Cette modulation de l'ouverture au monde repose sur une intention spatiale qui sculpte notre attention, notre « saisie » du sonore, davantage que nos gestes visibles. Nous allons nous intéresser aux gestes de « saisie » de nos « variantes de soi » sonores.

### 5.1.2 La tonicité assertive : naviguer entre différentes façons d'être-en-lien

En mettant en perspective des éléments sonores comme « variantes de soi », les gestes de l'écoute de « saisie du sonore » mettent aussi en perspective des orientations spatiales

<sup>725</sup> LESAGE, Benoît. *Un corps à construire*. Toulouse : éditions Erès, 2021, p.222

<sup>726</sup> LABAN Rudolf. *La maîtrise du mouvement*. Trad. Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien. Actes Sud, 1994, p.120

<sup>727</sup> LECOQ Jacques. *Op.cit.*, p.117-119

<sup>728</sup> Ibid., p.107

<sup>729</sup> Ibid.

différentes. En effet, le pianiste bouge à travers les plans de l'espace. En conséquence, il doit se saisir de différentes intentions spatiales très concrètes (plus à gauche, vers l'arrière...) simultanément, qui définissent son prémouvement et sculptent sa temporalité. Explorons la façon dont on peut être présent à une orientation de l'espace (une « polarisation ») tout en étant ailleurs, qui me paraît fondamentale au piano pour construire la temporalité.

### 5.1.2.1 S'extraire du flux en restant présent



Fig.63 PARRA *Au cœur de l'oblique*, mesure 1

Reprenons l'exemple du début *d'Au cœur de l'oblique* : au moment où le son issu du geste de la main gauche émerge, mon écoute à reculons se saisit non pas « d'un » son, mais d'une façon d'être relié à un aspect de l'espace, mis en perspective avec les virtualités d'intentions spatiales à venir (autant de mémoires passées reconvoquées). Ainsi, pour différencier et relier le premier cluster à gauche à celui de droite, je dois habiter, me relier au côté gauche et au côté droit, par anticipation en même temps, pour être « présent » à ces espaces, afin de pouvoir inscrire mon geste par rapport à cette mise en perspective de ces deux polarités de l'espace.

Pour cela, je dois pouvoir « être présent à droite » alors que « je suis à gauche ».

En considérant phénoménologiquement le geste de « saisie » du sonore, de « prise », je peux m'extraire de mon geste pour me mettre en contact avec un éprouvé lointain dans ma mémoire, tout en restant présent, tout en « habitant » là où je suis. En effet, une caractéristique de l'espace habité (et non « visible ») ouvert par l'imaginaire se tient dans la possibilité de sortir d'un lieu pour se déplacer ailleurs. Par l'imaginaire, nous avons alors la capacité « d'habiter » un espace où nous ne sommes pas encore ou plus présents, et donc un temps. Meric met en évidence cette caractéristique de l'espace « dynamique », ni subjectif, ni objectif. Il explique qu'à travers la notion de « chair » émerge une fusion du temps et de l'espace, en prenant l'exemple du crayon que l'on saisit et que l'on repose avant de se diriger vers une autre polarisation de l'espace :

« je » le saisis actuellement comme un aspect de l'espace dans lequel « je » me trouve mais aussi auquel « je » donne naissance. Il est au bout de « mon » regard, à portée de « ma » main ; dans quelques instants, il n'y sera plus, mais, [...] « je » sais qu'il sera toujours à « ma » portée selon un ensemble de dynamiques qui auront changé : « je » conserverais en « moi » cette relation de proximité, visuelle et tactile, au bout d'un espace plus complexe (par exemple, « me » trouvant désormais dans la rue, « je » sais quel trajet « je » devrai accomplir pour atteindre ce crayon. [...] Au terme de ce trajet dynamique qui nécessite l'ensemble de « mon » corps, à l'extrémité de cet espace et de ce futur qui impliquent de multiples dynamiques indescriptibles, « je » retrouverai ce crayon<sup>730</sup>.

De même au piano, lorsque je me saisis d'un son, il apparaît dans un « ici et maintenant » fragile : je fais apparaître un aspect de l'espace, je le saisis et je me trouve à travers cet espace auquel je donne naissance ; lorsque je n'y suis plus, je sais pourtant que cet aspect de l'espace, cette touche, ce son, restent disponibles, présents, et que je peux y revenir, d'une façon toujours différente ; j'ai joué à gauche, à droite, je n'y suis plus, mais je joue orienté vers une autre polarité de l'espace, en fonction de cet éprouvé de l'absence ; je sens que je peux y revenir, que

<sup>730</sup> MERIC Renaud. *Op.cit.*, p.138-139

j'habite cet espace. C'est ainsi que dans *Speech of clouds*, j'habite par exemple différentes résonances de *la-do*, qui est mon point de transformation : même lorsqu'il n'est pas joué, il peut m'apparaître comme présent et comme une orientation « palpable » et je peux projeter le trajet dynamique, le geste nécessaire pour m'en saisir. On ne différencie plus alors « la » droite de « la » gauche, mais on se différencie à droite par rapport à sa possibilité de sentir la gauche. Je suis toujours présent à la gauche quand je joue la droite, et mon geste de saisie orienté vers un aspect de l'espace n'est qu'une « polarisation » de mon potentiel sur l'espace.

Le fait de sentir des différences d'orientation en permanence à travers des polarités semble essentiel pour habiter le temps et relier différentes « prises ». À travers la notion de présence, l'espace est habité, c'est-à-dire que je le ressens comme présent même si je n'y suis plus : ma « saisie » affective, potentielle, perdure même si je vais ailleurs. Si nous comparons cela avec le temps habité, de la même façon je peux naviguer entre différentes façons d'être moi-même, reconvoquer des souvenirs anciens, des « façons d'être situé » tout en continuant à être présent dans l'espace où je suis. Je suis capable de projeter mon trajet, l'investissement des plans de l'espace et le « repousser » nécessaire pour me mettre en contact avec cette autre polarisation de l'espace où je ne « suis » pas. Ce processus me permet de mettre en perspective différents moments de mon jeu et de créer des schèmes de relation d'ordre.

Par exemple, au début de *Tangata Manu* (fig.14), la longue mélodie mélancolique se déploie sur un temps très long progressivement vers les graves, c'est-à-dire vers la gauche. Comme dans le cas de la perception de la forme tridimensionnelle, je vais déplacer mon point de sentir pour continuer à percevoir la mélodie par rapport à ce que j'ai déjà perçu et par rapport à mes virtualisations de mon contact avec elle : donc, si je veux construire un temps étiré, je cherche à pouvoir habiter les zones entre moi et le clavier, les cordes, l'espace autour, afin de m'orienter en « saisissant » toutes ces possibilités d'orientation, en cherchant à sentir les différences entre habiter ici, et juste à côté un peu plus à gauche, mais aussi entre habiter là un peu en arrière, et habiter très loin très à gauche en diagonale par rapport à mon pied, etc. Ceci implique notamment de percevoir des différences en termes de relation à la gravité, étant donné que la qualité du « repousser » change en fonction de chaque orientation différente. Si j'ai construit précisément mon geste en amont, c'est-à-dire si je connais la façon dont cela m'affecte d'être orienté, par exemple, vers la troisième note de cette longue mélodie, je pourrai me projeter dans le temps car je pourrai adapter ma tonicité en alternant perceptivement entre le point de vue de l'autre (c'est-à-dire « ma façon d'habiter un autre espace ») et le mien. La construction de la macrostructure est permise par la notion de « polarisation » de l'espace.

Ainsi, Kozak reprend l'idée phénoménologique de « différence absolue » d'Husserl qui pose concrètement le problème de se sentir soi en se sentant autre par rapport aux articulations spatiales : comment ça affecte de bouger de la gauche à la droite, de devant à derrière, de mettre son poids sur une jambe ou l'autre, tout en maintenant son identité, en se sentant toujours soi-même ? Le corps enacte le présent en incorporant le passé et le futur absent, en se mettant en contact avec le monde tout en intervenant sur le monde : on « se sent soi » en se sentant habiter à gauche, en fonction de nos possibilités d'habiter ailleurs<sup>731</sup>. Si je construis ma qualité de geste en fonction de virtualités et de « faces absentes » imaginées de l'œuvre, ces faces sont autant de relations à l'espace qui ont une portée très concrète pour les interprètes : changer de point

---

<sup>731</sup> KOZAK Mariusz. *Op.cit.*, p.144

de sentir doit être possible afin de s'articuler à travers les axes et les plans, passer de gauche à droite, de bas en haut, etc. Les deux espaces gauche et droite existent dans l'anticipation du geste, sans quoi ils ne font pas sens l'un par rapport à l'autre : on ne fait pas une « succession » de gestes orientés, mais on virtualise nos relations aux polarités de l'espace qui se modulent en permanence.

### 5.1.2.2 Le « repousser » pour faire le lien entre les virtualités de soi-en-lien

Pour construire artistiquement un espace partagé et non « contenant », permettant de changer de point de sentir et de passer d'une orientation à l'autre en restant présent aux autres polarités de l'espace, l'axialité doit donc être construite. La chaîne médiatrice de toutes mes articulations dans l'espace, antéro-postérieure, celle du « repousser », est alors celle qui permet aussi de faire le lien entre toutes les virtualités du corps-en-lien dans l'espace pianistique. Ceci permet à la fois de s'articuler dans l'espace (jouer à gauche en étant présent à droite et en repassant par le repousser central) mais aussi dans le temps, puisqu'on peut alors connecter différentes variantes de soi en déplaçant son point de sentir en fonction des différentes orientations dans l'espace qu'impliquent les éléments musicaux joués. La dialectique du support-poids-repousser apparaît comme fondatrice de notre spatialisation et de notre temporalisation.

Au début d'*Au cœur de l'oblique*, je cherche à habiter l'espace à droite, tout en étant présente au côté gauche. Mon prémouvement vers la gauche, dans sa virtualisation/anticipation, implique alors un déséquilibre, une attitude par rapport à la gravité, qui investit le côté droit (affinité en expansion frontale) et déploie la dialectique « support-poids-repousser » afin d'intégrer les deux polarités droite et gauche. Le prémouvement intègre aussi la relation haut-bas et les diagonales, puisque je suis debout, pédale enfoncée, dans une position assez complexe et « spiralee », ce qui investit notamment la diagonale haut-gauche/bas-droite à travers la relation entre bras gauche et pied droite sur la pédale.

À chaque instant d'écoute à reculons, l'attention au repousser semble avoir un rôle à jouer puisqu'il connecte différentes versions de nous-mêmes en lien : nous pouvons porter notre attention sur la qualité du « repousser » nous orientant vers l'axe droit/haut, mis en perspective avec le repousser connecté à la diagonale pied droite-bras gauche dans *Au cœur de l'oblique*, etc. Cet « appui sur notre mémoire » évoqué plus haut s'explique maintenant littéralement par la façon dont nous construisons notre « support-poids-repousser ». Pour notre construction temporelle, l'investissement de directions précises dans l'espace implique un ajustement tonique qui permet alors d'élargir notre présent perceptif en nous rendant disponibles, présents à différents espaces habités dans l'anticipation et à travers le geste pendant les *sats*. L'espace construit par le corps-en-lien permet alors de générer un temps habité : plus les orientations de l'espace sont précises dans l'éprouvé, mieux nous pouvons nous souvenir d'une « façon-de-faire-corps ».

### 5.1.2.3 Le point de résistance : l'attention à l'axe vertical construit le temps

La notion de « point de transformation » qui nous permet d'écouter les interférences pour moduler notre tonicité peut alors se trouver enrichie par l'attention à la verticalité, à l'axialité afin de construire un espace partagé. La pratique attentionnelle du « temps vertical » ou des interférences grâce au point de transformation génère souvent une attitude plus « ouverte » et une tonicité assertive. Cela transparaît en particulier dans les témoignages de Denis Pascal sur le système « antigraavitaire » et des pianistes de « l'être joué », ainsi que dans mon expérience personnelle et pédagogique. L'attitude posturale change complètement lorsque nous écoutons de cette façon, connectée au monde. Ainsi, la danseuse et chercheuse Katia Légeret décrit ce processus de relation à l'axe vertical à travers un décalage entre l'attendu et le ressenti en proposant la notion de « point de résistance », point éprouvé qui peut être généré par une image. Celui-ci résonne avec le point de transformation, à la fois stable et modulant et qui permet d'habiter le temps en mettant en perspective différentes façons d'être :

L'artiste doit provoquer mentalement un mouvement opposé de rétraction sur un point précis du corps, point de gravité comme le moyen d'une roue, point de tension et de résistance. [...] La conscience de ce point fait de l'artiste un être délivré en tant qu'il n'est plus concerné par la succession des instants. Le mouvement dansant est une extase des trois données temporelles : il est procession, récession et état<sup>732</sup>.

Le point de résistance correspond à la notion de « principe d'opposition » en anthropologie théâtrale, mais Katia Légeret approfondit l'impact de ce point dans la perspective de la construction d'une temporalité vécue. Générée par une « dynamique imaginative<sup>733</sup> », Légeret considère que la résistance crée qui nous fait « vivre le vide », les modulations toniques, nous permet de vivre une « synchronicité » en nous sortant de la relation de cause à effet et de « l'espace-temps causal » :

Ce va et vient entre la création et la dissolution présuppose un champ de forces à l'œuvre. La force tient au fait que le mouvement d'un corps vient de son interaction avec d'autres corps, le forçant à se déplacer. Nous avons vu comment dans la danse, l'artiste imagine des forces de résistance, pour vivre pleinement le vide qui entoure son corps. Il multiplie les sensations kinesthésiques pour transformer son corps en champ de forces, éliminer toute relation intérieure/extérieure, toute limitation de formes. Ce processus d'abstraction de l'espace-temps habituel le conduit à une expérience de synchronicité. La synchronicité se définit par l'existence d'évènements inexplicables par la causalité, c'est-à-dire par la vitesse et par la localisation, mais qui ont un sens reconnu par l'observateur<sup>734</sup>.

Le déséquilibre induit par le « point de résistance » se manifeste comme créateur de forces qui nous poussent à nous déplacer, et à émuler toutes nos virtualités en nous servant de notre axialité pour les mettre en perspective. En effet, lorsque nous menons l'énergie après le geste grâce au point de transformation, par exemple une note longue résonante longue, nous formons un écart entre les virtualités de notre « autre de soi » dans le temps et l'espace : par cette alternance perceptive, on éprouve le point de sentir de l'autre en restant soi.

Le passage d'un référentiel allocentré à égocentré se fait en fonction de l'axe vertical. Une attitude par rapport à l'axe, une attention à la verticalité est alors générée – le temps « vertical » n'est alors plus une métaphore. Le repère attentionnel du point de résistance pose mon attention par rapport à l'axe vertical : à chaque fois que je capte l'interférence, je me suis

---

<sup>732</sup> LEGERET Katia. *Esthétique de la danse sacrée*. Paris : Geuthner, 2001, p.131

<sup>733</sup> Ibid., p.193

<sup>734</sup> Ibid.



saisi du vécu tout juste passé, j'ai donc remodulé mes possibilités, j'ai ouvert le champ de mes possibles, et je me suis donc modulé toniquement (même si c'est un micro-temps et une micro-modulation). Je suis donc passé du point de vue de « l'autre façon d'être » à la mienne actuelle : je me suis virtualisé et en conséquence, je suis surpris à chaque fois que je repose mon attention sur cette résonance qui me paraît constamment différente. Plus loin, Katia Légeret met en évidence, à travers cet instant vécu en présence, « l'irruption de la verticalité » qui naît de la « coïncidence de deux mouvements contraires et séparés<sup>735</sup>. » L'attention à la verticalité que j'analyse dans la perspective de l'alternance perceptive comme passage entre le point de sentir de soi et celui de l'autre est alors un facteur déterminant pour écouter à-reculons, verticalité « faisant irruption » entre moi et l'autre, dans l'écart entre les éléments perçus. En ce sens, Katia Légeret met en évidence l'expérience du retour de « l'axe vertical » comme faisant partie de la dynamique sensible qui nous pousse à agir. Ainsi, elle compare l'expérience de la répétition d'un mot que nous retenons avec notre mémoire sensible et que nous ne retrouvons donc jamais à l'identique avec l'expérience du retour à la verticale, que l'on quitte pour la retrouver toujours différemment : un décalage est engendré qui nourrit le désir de continuer à se mouvoir. Par exemple, au sujet d'une création à laquelle elle a pris part à partir de poèmes mis en danse, elle explique l'importance de la répétition des deux mots « *te dire* » :

Le danseur revient sans cesse à la suspension des *te dire*. Cette pause éclair donne l'illusion au regard du spectateur que le danseur cherche l'ancrage : la verticale retrouverait son axe initial, le poète retrouverait le mot entendu déjà dit, déjà écrit. Ce mouvement d'embrasse recherche la possibilité de s'inscrire, de clore un espace-temps, une matière (lumière, page d'écriture, scène...) Tourner sur soi-même crée une sorte de moteur immobile du mobile, l'élan du souvenir ému jamais adéquat à la vision d'origine. Ce décalage engendre le désir. Le mot *frayoir* renvoie à la marque faite sur un arbre par un cerf lorsqu'il fraye son bois, le frotte pour en faire tomber la peau<sup>736</sup>.

Le mot répété permet de poser son attention et de mettre en perspective et sentir les variations entre des éprouvés très rapprochés ou très lointains par rapport à ce « point de résistance » qui se déploie dans le temps, qui n'est pas un « objet fixe » mais un repère associé à l'axe vertical. Nous retrouvons la même conception que celle de Désesquelles au sujet de l'écart entre répétition et différence qui engendre l'énergie à agir : la verticalité est perçue comme une recherche permanente qui engendre une virtualisation et un décalage entre l'imaginaire et le perçu. Cette recherche d'axialité se concrétise par la construction, là encore, du « repousser ». Le temps « vertical » se déploie alors par l'attention à l'axe et la construction du « repousser » qui permet de capter les différences et d'ouvrir à un espace partagé.

La construction de l'axialité sous-tend la capacité à « sentir présent » une polarité de l'espace en allant ailleurs, mais est aussi cruciale pour développer un autre aspect associé à ce processus : la capacité à se « dessaisir » du sonore pour aller ailleurs.

#### **5.1.2.4 Se dessaisir pour s'extraire du flux en restant en sécurité**

À travers l'écoute immersive que nous avons cherché à développer tout au long de ce travail, le « geste de saisie » de l'écoute implique non seulement de pouvoir former, mais aussi de déformer le sonore. Par exemple, pour faire un schème de relation d'ordre au niveau de la

---

<sup>735</sup> Ibid.,193-194

<sup>736</sup> Ibid., p.153

macrostructure, je dois « sentir présent » un motif absent que je mets en perspective avec ce que je suis en train de jouer. Toutefois, en considérant l'autre face de ce processus, je dois aussi pouvoir me « dessaisir » de ce que je viens de jouer ou de ce que je vais jouer, et littéralement « prendre de la hauteur » pour pouvoir mettre en perspective des fragments lointains. La capacité à se « dessaisir » est développée par Meric qui remarque que nous avons tendance à concevoir les « objets » uniquement comme des apparitions, des choses qui sont là dans l'espace, et non comme des disparitions :

Ils peuvent et ils doivent nécessairement disparaître [...] mais ils ne sont jamais conçus comme le processus de disparition lui-même. Or un geste lié à l'imagination rend ce processus possible et concevable, voire nécessaire : le son se manifeste comme une forme de lutte entre apparition et disparition<sup>737</sup>.

Si je me saisis du son imaginativement, je peux aussi le faire disparaître, l'oublier, le briser, ce qu'explique bien Meric, soulevant une problématique très importante selon moi dans la pratique. À travers la notion de geste de « saisie », par l'écoute, on peut alors faire apparaître et faire disparaître les sons : on a une capacité non seulement à suivre ce qu'on écoute, mais à le former et le déformer, ce qui, à travers la notion de présence « habitée », révèle une dimension affective. Cette capacité à ressentir sa présence dans des espaces où l'on n'est pas est alors associée à la capacité à se dessaisir des objets, sachant qu'on pourra revenir. Celle-ci est cruciale pour réaliser des schèmes de relation d'ordre aux niveaux les moins habituels microphonique et macrophonique : si je ne peux pas me dessaisir affectivement du sonore que je suis en train de produire, je ne peux pas poser mon attention sur une autre variante de moi-même dans le temps. Or, la pratique extraquotidienne du temps exige de pouvoir modeler son attention à plusieurs échelles afin de s'articuler en un grand présent perceptif qui dévoile l'œuvre en gardant le fil de soi-même. La capacité à « oublier » pour naviguer entre des parties éloignées du temps macrophonique, à se « réinitialiser » entre deux sons très rapprochés au niveau microphonique, c'est-à-dire à se déconnecter immédiatement du son tout juste entendu pour le mettre en perspective, est directement liée à la capacité à « déformer » et à se dessaisir des objets imaginés.

Dans les exemples évoqués d'*Au cœur de l'oblique*, par exemple, se dessaisir d'une formule de clusters au clavier (cf. fig.47) pour passer à une autre et « changer de personnage » ou d'attitude, en pouvant y revenir à tout au moment, est primordial. Au début de *Tangata Manu* également, le dessaisissement entre chaque groupe de trois ou quatre triples permettrait d'écouter de façon « microphonique ». Cette capacité à mettre en perspective différents moments du jeu et à s'extraire est parfois appelée « avoir de la distance », ou encore « diriger son jeu pianistique comme un chef d'orchestre dirigerait des musiciens », dans les expressions usuelles des pianistes<sup>738</sup>. À travers ces notions est en jeu la capacité à naviguer, à « changer de point de sentir, et donc à se « dessaisir » d'un aspect de « soi-même en relation » tout en sentant que l'on reste soi-même, présent au lieu habité, alors même que l'on n'y est plus.

---

<sup>737</sup> MERIC Renaud. *Op.cit.*, p.380-381

<sup>738</sup> Cf. par exemple ONO Kaoli. Entretien. BOFFARD Florent. Cf. annexe I

### 5.1.2.5 Asseoir un point de vue grâce à la tonicité assertive, contre la peur de la chute

La construction et l'amplification de l'attention à la tonicité assertive peut, là aussi, aider à s'extraire du flux de la succession pour se connecter des « autre de soi » sonores éloignés dans le temps ou au contraire très rapprochés. En effet, dans la perspective de l'orientation spatiale, si j'ai pu me saisir et me dessaisir, c'est que j'ai pu prendre un « point de vue » sur ce que je venais de jouer, c'est que j'ai, consciemment ou non, élaboré une construction du corps-en-lien : je me suis « posturé » entre différents plans. En développant une tonicité assertive, je reste présent à toutes les faces de la forme musicale, car je peux aller chercher à droite, à gauche, me dessaisir de mon geste vers la droite, en diagonale, vers l'arrière, etc. en restant toujours là, en contact avec toutes ces possibilités, debout, vertical.

La dimension affective de ce processus est à prendre en compte : se dessaisir peut faire émerger une peur éventuelle de « lâcher » des fragments, ou des membres dans l'espace visible, qui ne sembleraient plus présents dès que le regard du pianiste ne serait plus porté sur eux. Cette peur l'amènerait alors à imaginer les fragments « dans un espace contenant » et à bloquer ses capacités de « saisie » imaginative du sonore et sa tonicité assertive à la fois, en le maintenant dans une fixation. La réflexion de Damien Lehman sur les musiciens « arythmiques » m'a beaucoup intéressée : il explique que ce problème ne loge pas dans une incapacité à compter (puisque nous ne sommes pas dans une conception quantitative du temps), mais qu'il résiderait dans leur « peur de la chute<sup>739</sup> ». Je trouve que cette réflexion montre exactement la nécessité d'une structuration de la tonicité assertive. En effet, pour pouvoir virtualiser toutes ses possibilités par rapport à la gravité, on ne doit pas craindre de s'extraire de sa relation à la gravité ici-et-maintenant, afin de pouvoir se virtualiser au-delà de l'appui immédiat offert par une surface de contact visible. La tonicité assertive permet de lâcher ce qu'on voit pour s'imaginer autrement. Or, si l'on a peur, on va développer une tonicité enroulée et fixée qui, non seulement ne permettra pas de jouer sainement, mais qui de plus ne permettra pas d'asseoir un point de vue en relation à « l'autre », et à une virtualité de nous-mêmes « autrement ». En effet, sans tonicité assertive, on ne pourra pas habiter le côté gauche alors qu'on se meut au côté droit, ni habiter temporellement une autre façon d'être (par exemple en suspension), alors qu'on est dans la phase d'appui/rebond : on reste fixé, à la fois dans l'espace et dans le temps. Cette virtualisation demande une mise en relation et un sentiment de soi bien ancré par son repousser : si on a « peur de chuter », on reste fixé sur l'ici-et-maintenant, on s'accroche sans oser habiter les espaces et les temps absents.

Dans le cadre des virtualités de suspension et de rebond qui émergent de l'impulsion du premier temps, c'est aussi la capacité à « se porter » qui permet de sentir suspendu, « en l'air », quand une autre partie de soi ressent un temps fort. Sans cette capacité de relation à l'altérité, la « peur de chuter » empêche de sentir l'appui phrasé avec le rebond. Grâce à cette dialectique du support-repousser et à sa coordination avec les gestes des bras qui s'ouvrent et se ferment, le geste du bras peut alors apparaître comme un geste d'orientation vers le monde ouvrant à une expérience signifiante. La sécurité se développe alors par la capacité à se laisser porter, à profiter des appuis disponibles, à pouvoir les moduler à tout moment en fonction des directions

---

<sup>739</sup> LEHMAN Damien. *Op.cit.*

du geste ; on cherche à apprendre la capacité à sentir qu'un type d'appui est nécessaire par rapport à une orientation, que telle organisation du « repousser » à travers le corps est nécessaire pour aller à gauche tout en habitant la droite, etc.

Si la construction de la verticalité est un enjeu tout au long de la vie, la tonicité assertive est particulièrement questionnée par une pratique sportive ou artistique qui nécessitent une virtuosité et une construction extraquotidienne, ainsi que par toutes les situations de la vie qui entament le sentiment de sécurité et de confiance particulièrement mis en jeu dans les situations scéniques ou compétitives. Dans la pratique musicale extraquotidienne, ce sentiment de sécurité appris éventuellement dans la vie quotidienne peut s'avérer trop fragile : on peut avoir peur de disparaître, de perdre le fil en posant son attention sur ce qui est absent. En particulier, les chaînes musculaires qui sont convoquées pour modeler la posture sont intimement liées à l'émotion, tout comme la tonicité. Lorsqu'on se sent en insécurité, on aura tendance à s'enrouler pour se protéger et se sentir en sécurité. Cette posture correspond à l'activation d'une chaîne musculaire et articulaire (chaîne antéro-latérale, cf. fig.62) qui n'est pas « mauvaise » et répond à un besoin émotionnel. Cependant, lorsqu'elle est utilisée comme une « fixation » et qu'elle n'est pas flexible, cela révèle un problème de modulation de notre tonicité. Cela peut être le cas au piano lorsqu'on se sent en insécurité dans les situations abordées en première partie, en particulier à cause du stress et d'une méconnaissance du fonctionnement du corps-en-lien. En cherchant un sentiment de « permanence » de soi, des repères, lorsqu'on ne sait pas comment organiser son geste, la posturation « enroulée » apporte un réconfort précaire. Or, la fixité de cette tonicité empêche de se virtualiser par rapport à la gravité, et donc de construire sa temporalité.

La dialectique du « repousser » qui correspond à la chaîne myofasciale médiatrice entre toutes les articulations, permet d'accéder à la tridimensionnalité potentielle afin d'appréhender la forme musicale dans le temps, en mettant en contact avec toutes les orientations potentielles. Le « repousser-jaillir » permet alors de se saisir et de se dessaisir de nos vécus comme autant de variantes de soi-même disponibles par empathie, c'est-à-dire que l'on peut éprouver tout en restant soi, ici et maintenant. La capacité à se phraser au monde par ce schème est alors directement associée à celle de pouvoir étendre son présent perceptif et à nourrir l'écart entre imagination et perception.

La découverte de cette chaîne myofasciale et la prise de conscience de sa fonction émotionnelle et la relation intersubjective qui la sous-tend a été très importante dans le cours de mes recherches. La « peur de la chute » de Damien Lehman ouvre à une possibilité de structuration psycho-corporelle. Je trouve très intéressant de prendre en compte cette dimension émotionnelle de construction de la sécurité dans la perspective de la mise en place d'une tonicité assertive : pour pouvoir naviguer à travers tous ces points de sentir, s'extraire de l'action, former et déformer l'objet de la saisie, il faut en effet affirmer un point de vue, se sentir soi, se sentir durer. Pour cela, le développement de la confiance en l'ancrage, en la capacité à se délimiter et à repousser, quel que soit les différences d'orientation et d'élan dans l'espace, permet de se sentir présent à des espaces que nous ne voyons pas et par là, de se sentir durer face au flot du changement.

## **5.2 Apprendre à s'articuler en construisant des connexions entre son corps et le monde**

Afin de chercher des pistes pour travailler musicalement la structuration du schème du « repousser » et la tonicité assertive, nous allons revenir à Laban à partir du travail de ses collaborateurs, comme Irmgard Bartenief (1900-1981), puis de leurs élèves, comme Peggy Hackney. Ceux-ci ont poursuivi et enrichi les recherches de Laban sur la relation entre la forme du geste et sa qualité d'Effort. Leur approche permet de travailler l'attention au niveau du prémouvement en se basant sur des schèmes appris par tous les individus pendant leur développement. Les méthodes utilisées visent à développer le nuancier de façons d'être au monde en laissant une grande liberté au « mouveur ». La recherche du prémouvement est en effet un processus très personnel : les différentes techniques abordées permettent d'allier la connaissance du fonctionnement du corps à la dimension subjective et adaptative du mouvement. En particulier, l'exploration et le développement de l'imaginaire sont appréhendées comme des techniques fondamentales dans l'élaboration du prémouvement.

Avant d'entrer dans l'analyse des schèmes de mouvement et des rythmes du corps, je vais pointer quelques axes transversaux importants caractérisant les méthodes utilisées afin d'apprendre ces schèmes et de les restructurer.

### **5.2.1 Motiver le mouvement en fonction d'une modification imaginaire de relation à l'environnement**

#### **5.2.1.1 Phraser depuis le prémouvement**

Tout d'abord, Hackney explique que dans le travail du mouvement, le geste ne peut être séparé de son prémouvement et de son intention. Comme dans une phrase musicale, la phase de préparation du mouvement, son intention, sous-tend tout le déroulement de la phrase : le moment de l'initiation, que l'on peut capter perceptivement comme un mouvement « dans » le corps (le prémouvement), le déploiement principal du mouvement, puis la désinence et la « récupération » sont inséparables. Comme nous l'avons développé au sujet du schème de « repousser-jaillir », le prémouvement se déploie entre l'intention de direction (l'orientation) et l'ancrage, ou « *grounding* ». L'attention reste portée sur ces deux pôles qui évoluent en connexion pendant le déroulement de la phrase afin de sentir sa continuité. En ce sens, Angela Loureiro explique que le mot « *grounding* » met en évidence la dimension processuelle de l'ajustement gravitaire et évite de concevoir une stabilité « fixée », ce qui définit mieux le processus que le mot « ancrage ». Pendant le travail préexpressif, qu'il soit artistique ou thérapeutique, il est ainsi très important de toujours reprendre depuis l'intention du phrasé, depuis le prémouvement : l'action qui se déploie dans l'espace actualise les virtualités du prémouvement et ces deux aspects sont intimement liés.

### 5.2.1.2 L'imaginaire pour motiver le prémouvement

Pour les chercheurs en mouvement auxquels nous faisons référence<sup>740</sup>, l'intention du geste, l'impulsion à agir, ne peut se modeler que par l'imaginaire, qui représente alors une approche technique fondamentale pour modeler le geste. En effet, nous avons développé à plusieurs reprises l'impossibilité de réguler le tonus par la volonté directe. Ainsi, Benoît Lesage répertorie les images et la conscience dirigée parmi les outils essentiels de la modulation tonique<sup>741</sup> :

Le recours aux images est incontestablement une méthodologie de modulation tonique. Les techniques somatiques recourent beaucoup aux images en tant que métaphores. Chaque image est une invitation à un travail personnel : il faut que le patient ou l'élève l'incorpore, entre dedans, en développe les différentes modalités sensorielles<sup>742</sup>.

Dans les techniques somatiques, il remarque que les images incitent à un travail, à un voyage du sujet : elles ne constituent pas des « boîtes à outil », mais des incitations à explorer et à nous laisser enrichir les différents types de relation qui se forment entre nous et le monde. Lorsqu'on travaille sur l'impulsion du mouvement, l'image utilisée change complètement la façon de réaliser la même forme gestuelle et « l'é-motion » qui la sous-tend :

Irmgard a souligné l'importance de stimuler la motivation du mouvement pour les tâches répétitives orientées vers l'acquisition de compétences - il ne s'agit pas simplement d'échauffer les muscles ou de tomber dans « l'erreur des machines » [...] Et comment cela se fait-il ? Un moyen presque infallible est d'impliquer davantage ce que l'on est - pour certaines personnes, cela peut signifier impliquer la vocalisation afin d'engendrer une respiration complète et un effort vivant. Pour d'autres, il peut s'agir de trouver une image poétique qui leur convienne. Pour d'autres encore, il peut s'agir de la voie proprioceptive du toucher<sup>743</sup>.

Ce problème me paraît prégnant dans le milieu musical où l'on prend aujourd'hui de plus en plus en compte le corps du musicien, mais pas forcément sa corporéité. Comme dit Bartenieff, on « chauffe » les muscles, comme s'il suffisait de se préparer à « faire bouger » les segments corporels. Or, c'est insuffisant car cela ne permet pas de « travailler » son prémouvement. Ainsi, créer la motivation au geste par une mise en situation imaginaire permet de le mettre dans un environnement afin de l'impulser de façon « authentique » ; au lieu de travailler sur le mécanisme du déplacement, on mobilise le corps dans son ensemble à travers des chaînes musculo-articulaires impliquées dans différents types de relation à l'environnement. L'imaginaire permet alors de mettre en relation avec quelque chose « d'extérieur » qui motive le geste, aspect que Christine Roquet développe beaucoup dans le champ de la danse :

En danse, la métaphore s'avère un outil pédagogique privilégié pour éveiller la dimension d'ouverture périphérique de la perception, la face passive ou plutôt la dimension d'accueil du chiasme intrasensoriel actif/passif. En atelier, cette attitude est recherchée par l'usage des métaphores qui conduisent l'attention

---

<sup>740</sup> ROQUET, MARK, LESAGE, HACKNEY, ROUQUET

<sup>741</sup> LESAGE Benoît. *Un corps à construire*. Toulouse : éditions Erès, 2021, p.145

<sup>742</sup> Ibid.

<sup>743</sup> HACKNEY Peggy. *Op.cit.*, p.5. « Irmgard stressed the importance of stimulating the movement motivation for repetitive skill-oriented tasks – note just warming the muscles or falling into « the mistake of the machines » [...] And how is that done ? One nearly sure-fire way is to involve more of who they are – for some people this may mean involving vocalization to engender full breath and effort aliveness. For others it might be finding poetic image that feels personally right. For others perhaps it might be the proprioceptive inroad of touch »

sur le fait que « l'extérieur » influence mon geste ; « le sol te touche quand tu marches » ou bien « c'est le bâton qui est le moteur de ton mouvement<sup>744</sup> ».

Évoquant à maintes reprises de nombreuses métaphores utilisées en danse, en particulier celles qui fondent le travail du poids chez Dominique Dupuy<sup>745</sup>, elle souligne l'absence de magie dans ces images qui prennent en compte la fonction tonique comme « un système ouvert, avec de multiples entrées (posture/perception/expression/coordination/émotion)<sup>746</sup> ». La notion d'imaginaire ne renvoie pas à l'image iconique, mais à un imaginaire multisensoriel dynamique, impliquant toutes les modalités sensorielles dans ce processus. Damasio parle « d'image somato-sensorielle » se rapportant à divers aspects de l'état du corps, qu'il soit image tactile, sonore, image d'un état de bien-être, etc.<sup>747</sup> Pour Michel Bernard, l'imaginaire définit en quelque sorte la corporéité. L'imaginaire est un processus alimenté par la « perceptation » : [le corps] plutôt [que de se définir par une] structure apparente et ses mécanismes opératoires, [se définit] par la dynamique étrange et illimitée de l'imaginaire du désir qui s'en empare et le meut selon les fluctuations imprévisibles de notre vécu quotidien<sup>748</sup>. »

La mise en situation imaginaire associée à la connaissance du fonctionnement du corps me paraît faire l'intérêt de la méthode Schmidt-Shlokovskaya<sup>749</sup> de rééducation pour les pianistes physiquement abîmés. Elle développe une succession d'exercices hors du piano qui font travailler les différentes articulations des bras, toujours en relation avec le corps entier, et en fonction d'un but trouvé dans la vie quotidienne et imaginé : par exemple, elle propose « d'étendre le linge » de façon fictive, en faisant un mouvement depuis le panier à linge jusqu'à l'étendoir. Cette mise en situation mobilise l'articulation huméro-scapulaire, mais incite aussi à une attention à la verticalité en mobilisant au niveau du centre du corps et en engageant un prémouvement. De même, dans les exercices de Schyolkova<sup>750</sup> proposés aux enfants, on imagine que l'on peint un mur, on visualise la couleur de la peinture, son poids, etc. Cet imaginaire permet de développer une intention au-delà de la forme motrice elle-même qui change complètement l'expérience et la signification du geste, en engendrant un changement de la relation entre soi et l'environnement. Par ces images, on peut sentir la façon dont cela nous affecte de voir le mur coloré, de sentir la quantité de peinture restante dans le seau, etc., aspects qui vont nuancer notre geste.

Les imaginaires invitant à changer une ampoule, à peindre avec chaque doigt, à jongler<sup>751</sup>, etc., mobilisent des chaînes musculaires et orientent notre mouvement vers le monde. L'exercice de jonglage, paumes vers le sol est particulièrement intéressant pour un pianiste qui va ensuite « capter » les sons en faisant le même type de geste : le but du geste se trouve alors « après » le geste, dans la modification de la relation avec l'environnement que l'on vise à travers lui, et donc dans la modulation tonique. Ces imaginaires incitent alors à une attitude par rapport à l'invariant gravitaire puisque l'imaginaire du contact avec quelque chose « d'extérieur », qu'il soit une ampoule à visser ou un mur à peindre, engage un déséquilibre.

---

<sup>744</sup> ROQUET Christine. Op.cit., p.103

<sup>745</sup> Ibid., p.104

<sup>746</sup> Ibid., p.69

<sup>747</sup> Ibid., p.106

<sup>748</sup> Ibid., p.109

<sup>749</sup> SCHMIDT-SHKLOVSKAYA Anna. *De l'éducation des aptitudes pianistiques*. Leningrad, « Muzyka », 1985

<sup>750</sup> SCHYOLKOVA I. *Les aspects caractéristiques et les différentes manières d'enseigner aux élèves pianistes débutants*. 2018 [https://alparuskr.ru/media/2018/12/26/1215981987/Methodicheskaya\\_rabota\\_Shelokova\\_2018.pdf](https://alparuskr.ru/media/2018/12/26/1215981987/Methodicheskaya_rabota_Shelokova_2018.pdf)

<sup>751</sup> SCHMIDT-SHKLOVSKAYA Anna. *De l'éducation des aptitudes pianistiques*. Leningrad, « Muzyka », 1985

Ces gestes explorés dans l’imaginaire de la vie quotidienne pourront ensuite être éprouvés au piano en fonction de l’imaginaire sonore ; tous les enseignants utilisant l’imaginaire réaffirment la centralité de « l’attention au son » afin de trouver le geste musical adapté<sup>752</sup>, sans toutefois que le lien avec l’expérience du sonore ne soit réellement développé, ce que je tente de faire par ce travail.

Dans le cas du jonglage, le but du geste est de rattraper la balle pour la relancer ; pour cela, nous sommes très attentifs au trajet de la balle dans l’air, à nos sensations kinesthésiques au moment de l’envoi et à celles qui nous préparent à la rattraper. Grâce à cet imaginaire qui dépasse le geste, l’attention périphérique est engagée, comme l’explique Timothy Gallwey qui traite en particulier de la gestion de l’attention des tennismen<sup>753</sup> : il propose d’être attentif au bruit de la balle, à divers signaux qui proviennent de l’environnement et qui rendent le sportif plus réactif, sans se focaliser sur le geste lui-même. Dans le cas du piano, on « jongle » aussi avec les sons pour reprendre le mot d’Anne Le Bozec : le but du geste n’est pas l’impact mais la modification de l’éprouvé sonore au-delà du geste, la sensation que l’environnement sonore perdure et se co-modifie<sup>754</sup>. La comparaison avec le jonglage est enthousiasmante car la balle reste dans l’air pendant une durée plus longue que celle du moment de contact où on la récupère, et l’objectif est toujours d’aller au-delà du geste par lequel on tente de la recevoir, de la renvoyer. À travers ces imaginaires, on peut développer l’attention périphérique en modifiant notre relation au sonore, par exemple en imaginant que la balle qui flotte « toute seule » dans les airs, comme si nous ne l’avions pas envoyée : notre geste est là pour lui permettre de rester dans les airs, comme avec l’image du courant d’air au début de *Tangata Manu* par Florent Boffard qui entretient le courant d’air et l’empêche de mourir par son geste. Cela permet de travailler sur l’imaginaire de « quelque chose d’autre » qui semble exister dans l’environnement en connexion à soi : notre geste s’inscrit dans l’environnement de l’objet imaginé, pour lui permettre de continuer à exister ou à être modulé en fonction de nos projets, tout en nous incluant nous-mêmes comme inscrits dans l’environnement.

Au-delà des images utilisées sur des œuvres en particulier et les expressions utilisées, la création de liens entre les mises en situations imaginaires hors du piano, la construction de la perception du sonore, l’œuvre musicale et la recherche du sens du geste demeure complexe dans la pratique pianistique. Comment comprendre nos motivations à nous mouvoir ? Geneviève Struyf ouvre à une méthode pour questionner notre façon de bouger afin de la comprendre et de l’enrichir :

Ce qui motive notre réflexion, c’est l’induction [...] Qu’est-ce qui dans mon environnement induit chez moi telle réponse posturale ? [...] Cette réponse est une organisation spatiale. Qu’est-ce qui induit le corps à se porter vers l’avant ou l’arrière, vers le haut ou le bas, à s’ouvrir en se déployant, à se densifier en se repliant ? À quoi, à qui, à quel objet, quel désir, quelle peur, quel projet, répondons-nous en recrutant notre tonicité de façon nuancée, en l’inscrivant vers l’avant, à l’arrière du corps, dans sa profondeur, au niveau des membres et des ceintures<sup>755</sup> ?»

Nous pouvons aussi nous poser ces questions fondamentales en tant que musiciens qui bougeons, de façon à nous permettre de nous articuler en articulant le sonore. La recherche de

---

<sup>752</sup> MARK, SCHLOKOVSKAYA, VARRO

<sup>753</sup> GALLWEY Timothy. *The inner game of tennis*. Random House, 1997

<sup>754</sup> Ces exercices sont repris sur le site *Piano Practice Companion* créé par le pianiste et enseignant Matvey Zheleznyakov : <https://www.piano-pc.com/fr/etirements.html>

<sup>755</sup> LESAGE Benoît. *Un corps à construire*. Toulouse : éditions Erès, 2021, p.157



l'intention du geste qui sous-tend la forme que prend le corps est alors au centre de l'exploration du mouvement.

## **5.2.2 Laisser faire avec une intention claire de direction**

### **5.2.2.1 Être présent à l'orientation du geste par rapport aux polarités de l'espace**

Pour le musicien, un axe simple et essentiel me semble être le développement de l'attention à l'orientation du geste vers un aspect précis de l'espace. En effet, Lesage explique que « la construction tonique est aussi l'édification d'un point de vue. Elle s'inscrit dans l'habitus postural, notre manière d'habiter posturalement le monde, d'interagir » :

L'organisation tonico-posturale sous-tendue par les chaînes musculaires est une réponse du corps à l'espace. [...] La construction du tonus profond du rachis pose le sujet dans une densité axiale, une modalité d'être-là assertive, qui s'assume, se saisit, tout en reliant de façon sensible les deux polarités *haut* et *bas*, l'ancrage-terre et la suspension-ciel. L'appui-rebond et l'extension axiale qui modulent les courbures du rachis rythment un rapport à ces deux directions fondamentales que sont le haut et le bas, à ces deux forces auxquelles nul n'échappe, la gravité et la réponse antigravifique<sup>756</sup>.

Pour inciter à l'attitude périphérique et en particulier à l'alternance perceptive, nous avons développé au chapitre 4 l'imaginaire du plein et du vide, des creux, des inter espaces, etc. Cependant, pour que la tonicité soit « une réponse du corps à l'espace » et décide de notre geste, il ne suffit pas de travailler sur l'imaginaire de l'altérité qui nous fait bouger et de la création de « vides entre » : il faut aussi associer ces imaginaires à une intention claire dans l'espace, afin que « l'espace nous organise<sup>757</sup> ». En effet, c'est l'investissement de l'espace détermine l'utilisation de telle ou telle autre chaîne myofasciale, dont certaines sont axiales, et d'autres plutôt périphériques. L'attitude de « laisser faire l'espace » pour développer l'attitude périphérique qui nous fait bouger ne fonctionne que si en même temps, on déploie une intention claire de direction dans l'espace, qu'on désigne pour s'orienter.

Ainsi, pour construire notre dynamique de « repousser-jaillir » en relation au monde, plusieurs chercheurs, issus de perspectives et disciplines différentes, insistent sur l'importance de développer une relation à l'espace qui déploie une orientation et une intention de direction la plus précise possible, afin que notre « repousser » s'organise en fonction de notre point de vue sur le monde. Par exemple, Roquet met en évidence le rôle de l'orientation du mouvement qui est inséparable de l'attitude que l'on a par rapport au poids. Chaque attitude par rapport au poids se forme en fonction d'une direction : imaginer une direction avec un investissement spatial permet de se moduler toniquement. L'orientation précise, conçue comme une « aimantation » et non comme une préparation au déplacement, permet une virtualisation, une « prise ». Le déplacement n'est alors ensuite que la réalisation d'une des virtualités du geste qui « est décidée » par la connexion avec l'espace, déplacement qu'on « laisse faire ». Elle prend l'exemple des danseurs à qui on demande de « prendre par en-dessous » pour faire un « développé » : par cette expression, on leur propose d'accompagner la sensation d'allongement pour faire chuter le tonus des muscles freinateurs du développé (les ischio-jambiers) ; cependant, elle explique qu'il faut également qu'ils imaginent une direction, par

---

<sup>756</sup> Ibid., p.156

<sup>757</sup> Ibid. p.203

exemple « un dessin dans l'espace produit par l'extrémité du pied<sup>758</sup>. » Elle prend aussi l'exemple de la pratique d'arts martiaux comme le shintaïdo, dans lequel on porte des coups de poings fermés bien serrés dans le vide en faisant ressortir légèrement le majeur et en soulevant la 1<sup>ère</sup> phalange et en orientant son extrémité vers l'espace, ce qui fait varier l'engagement tonique du corps : « il n'est plus alors question uniquement de frapper mais de le faire en traversant l'espace<sup>759</sup> ».

La précision de l'orientation de la mise en relation avec le partenaire est aussi développée par Grotowski au théâtre. Si être « en contact » avec le monde correspond pour lui à mettre en route cette attitude périphérique, ce n'est pas seulement ça : c'est aussi le faire en s'orientant, en relation avec un lieu précis dans l'espace où on imagine son partenaire, afin de construire une modulation tonique. Dans la perspective de la « sous-partition » artistique, il considère que nous pouvons créer une trame constituée de différentes orientations précises dans l'espace vers une altérité imaginaire, comme autant de moments où nous sommes « en contact » :

J'ai souligné qu'il n'y a ni impulsion, ni réactions sans contact. Il y a quelques instants, nous parlions de contact avec un partenaire imaginaire. Mais ce partenaire imaginaire doit aussi être fixé dans l'espace de la pièce où nous sommes. Si vous ne fixez pas une place précise à votre partenaire, vos réactions demeureront à l'intérieur de vous-même [...] Le contact est l'une des choses les plus essentielles. Souvent quand un acteur parle de contact, on pense au contact, il croit que cela signifie regarder fixement. Mais ce n'est pas ça, le contact. Le contact ce n'est pas regarder, c'est voir. Maintenant que je suis en contact avec vous, je vois qui d'entre vous est contre moi. Je vois quelqu'un qui est indifférent, un autre qui écoute avec un certain intérêt et un autre qui rit. Tout cela modifie mes actions : c'est un contact, et il m'oblige à changer ma manière d'agir<sup>760</sup>.

Au piano, sentir les directions dans l'espace du jeu semble être une exploration simple : pourtant, assez souvent, l'apprentissage en relation avec une partition écrite et avec des prescriptions de gestes ne rend pas à même d'être présent à la direction du geste, à son orientation. Or, les deux plans de la posture et de la tonicité sont étroitement dépendants : sans orientation, pas de mouvement vivant, et pas de « repousser ». Par exemple, lorsqu'on joue en se dirigeant « vers les aigus », il peut être utile de sentir son déplacement vers la droite et ce que ça implique pour son corps ; on peut alors laisser émerger d'autres possibles et sentir tout ce qu'impliquerait une orientation différente, afin de dégager perceptivement ce qui fait la spécificité de cette orientation-là.

### 5.2.2.2 Varier l'orientation du mouvement imaginaire

Par ailleurs, étant donné qu'on se saisit de virtualités de soi-même et non seulement de son orientation objective au moment du jeu, il peut être utile de varier l'imaginaire de ses orientations dans l'espace afin de renouveler ses modulations toniques. Le phénomène est observable au début de *Tangata Manu* (cf. fig.14) : face à la rapidité du flux de triples croches, Florian Hölscher<sup>761</sup> propose de grouper trois ou quatre triples croches ensemble et d'imaginer chaque groupe s'orienter dans des directions différentes à chaque fois. Dans cette proposition,

---

<sup>758</sup> ROQUET Christine. *Op.cit.*, p.65

<sup>759</sup> Ibid.

<sup>760</sup> GROTOWSKI Jerzy. *Vers un théâtre pauvre*. Editions l'âge d'homme, 1971, p.184

<sup>761</sup> HOLSCHER Florian. *Op.cit.*

chaque groupe n'est pas seulement « segmenté », mais le changement d'orientation implique un intervalle de temps qui est aussi un intervalle d'espace de « prise » où l'on change sa direction. Cela permet de mettre en perspective perceptivement les groupes en les jouant, et de moduler la qualité de « l'espace entre » les groupes et donc de la modulation tonique. Pour reprendre la dynamique de la perception d'une forme tridimensionnelle, le changement d'orientation imaginaire permet d'écouter chaque note à la plus petite échelle de temps en imaginant des « faces » différentes de la forme tridimensionnelle qu'on construit. En s'orientant différemment entre chaque « face » de trois ou quatre notes, on change son point de sentir et sa façon de se relier à l'espace, impulsé par l'intention de continuer à percevoir ces faces les unes par rapport aux autres : l'une vers le haut parce que l'autre est allée vers le bas ; celle-ci en diagonale par rapport à la suivante que l'on peut anticiper, et celle-là encore comme une réponse au groupe joué deux figures précédemment en reprenant la même orientation, etc. La capacité à savoir combien de figures restent et combien ont été jouées, non en termes de quantité mais pour se situer dans son geste imaginaire permet de moduler son « repousser » par rapport à ces orientations différentes. Finalement, cela permet de construire une expérience où l'on avance « sans direction » comme l'indique le compositeur, car les différentes orientations à très courte échelle temporelle gommant l'orientation globale dans une direction précise.

Cet imaginaire est exploitable même quand la forme motrice ne change pas entre chaque groupe. Par exemple, les relations entre les fragments de *Speech of clouds* se forment en termes de différences de Flux, de Poids, mais aussi en termes d'orientation dans l'espace, même si la forme motrice est exactement identique. Si on change sa « prise » en fonction des fragments, on change son orientation, même si ce changement est très subtil : on peut imaginer des orientations différentes dans l'espace, en fonction des notes qu'on choisit de jouer, en fonction des fragments. L'orientation au niveau du geste instrumental reste quasiment la même car le geste ne change pas. Pour autant, changer cette orientation imaginaire fait changer son point de sentir, ce qui va aussi changer la façon de percevoir l'orientation du geste instrumental et entraîner des modifications dans le jeu, y compris de subtiles modifications d'orientation du geste. Puisque le jeu des notes du fragment de *Speech of clouds* se joue à quelques bribes de retenue du geste en moins ou en plus, le changement dans l'imaginaire des orientations va alors faire varier la qualité du Flux, du Poids, et donc la façon dont on agence les silences à l'intérieur des fragments. Le bras peut paraître plus ou moins loin de soi, on peut être affecté plus ou moins par l'écoulement du geste dans l'espace traversé, etc. La capacité à s'orienter précisément et subtilement dans l'espace va affecter le réajustement gravitaire, puisque c'est en fonction de la « saisie » spatiale qu'on construit le « repousser » : ainsi, construire une tonicité assertive afin d'assurer un point de vue et un « fil », une continuité dans le jeu, implique un travail précis d'orientation.

### **5.2.2.3 Construire l'espace de l'aimantation : la méduse, le pélican, le chat**

L'orientation dans l'espace permet de moduler l'ancrage, et de construire des alignements différents, des façons de « se porter ». Certaines images en séance de travail permettent de développer une tonicité assertive en nous engageant dans l'espace directionnel. Par exemple, au sujet d'accords répétés dans *Au cœur de l'oblique*, Parra propose de ne pas

faire trop de gestes pour jouer ces accords, « comme une méduse », et de chercher la « beauté de couleur », ainsi qu'un « équilibre très chopinien » entre les deux mains<sup>762</sup>.

Fig.64 PARRA *Au cœur de l'oblique*, mesure 128

D'après l'exemple qu'il donne au piano, je vois qu'il minimise les gestes visibles, tout en condensant son attention à son prémouvement, en Flux très condensé. Cela rejoint la proposition d'Anne Le Bozec<sup>763</sup> au sujet de sa *Deuxième Etude d'architecture « Siza »*<sup>764</sup> qui reprend le même type d'écriture en accords<sup>765</sup>. Afin de travailler sur la puissance de cet accord et sur la richesse de son timbre, elle propose de « prendre le son » et de le renvoyer au-delà de soi de façon précisément orientée, depuis et vers l'espace devant soi, tout en restant « soi », dans un entrejeu perceptif.

L'image de la méduse utilisée par Parra invite à créer l'alternance perceptive qui inspire la construction du corps : le corps de la méduse et les bras qui sont « devant » n'emportent pas le corps de la méduse vers l'avant avec le geste visible de déplacement. Chaque partie est éprouvée par l'autre : l'investissement de l'espace devant soi favorise donc aussi la création « d'interespaces » entre nos bras qui sont touchés par le clavier et le tronc qui est modulé par anticipation par notre intention, simulation de mouvement vers l'avant. Au moment de chaque accord, il s'agit ici de réaliser l'alternance perceptive : on joue l'accord, les bras restent devant soi et on écoute la résonance qui circule vers soi, mais aussi les interférences entre les notes de cette harmonie complexe, en les mettant en perspective. De la même façon, on écoute la façon dont cela affecte au niveau de l'éprouvé gravitaire : on écoute à-reculons avec le tronc. L'image de la méduse avec ses tentacules proposée par Parra amène aussi à sentir le prolongement des bras dirigés vers « devant soi » et de façon précise, et à accompagner cette sensation de prolongement ; cela rappelle les imaginaires de création d'espace devant soi utilisés par d'autres pianistes : le « pélican<sup>766</sup> » par exemple, ou l'attention au bras « long » dont on cherche à accompagner l'allongement devant soi<sup>767</sup>.

Ces imaginaires de musiciens rencontrent les imaginaires de « prolongation » de soi utilisés en danse ou en psychomotricité, qui créent un enrichissement proprioceptif propice à la modulation du tonus postural et à l'alignement coccyx-tête. Lesage cite un exemple très parlant :

<sup>762</sup> PARRA Hèctor, Notes de séance de travail, cf. annexe II

<sup>763</sup> Cours avec Anne Le Bozec, mars 2022

<sup>764</sup> *Siza, Deuxième Etude d'architecture* d'Hèctor Parra est une commande du Collectif G dont j'ai fait la création le 13/03/2022 au Théâtre des Bouffes du Nord

<sup>765</sup> PARRA Siza. Cf. annexe V. Commande du Collectif G, création le 13/03/2023 au Théâtre des Bouffes du Nord

<sup>766</sup> BLANC Julien. Questionnaire sur les images, cf. annexe I

<sup>767</sup> HOLL Hartmut. Masterclass au CNSMD, 2021

Si l'on demande à une personne de fléchir le coude à angle droit et qu'on applique une pression forte pour l'obliger à fléchir davantage en lui demande de résister le mieux possible, il est rare qu'elle y parvienne. Si l'on demande à une troisième personne de prendre la main du sujet testé et à celui-ci de se prolonger vers ce partenaire, elle devient tout à coup très forte et il est généralement impossible de lui faire plier le bras. L'explication est très simple : quand le sujet cherche à résister, il se crispe et retourne une partie de sa force contre lui, en particulier en contractant son biceps, ce qui va dans le sens de la contrainte à laquelle il est censé résister. En revanche, s'il se prolonge, il active préférentiellement son triceps, un extenseur donc, et dispose de beaucoup plus de force. La simple injonction de se prolonger dans une direction organise la tonicité et le travail musculaire de façon optimale, ce qui après tout est logique car le mouvement est un dialogue avec l'espace, donc une question de direction et de projection<sup>768</sup>.

Le prolongement, la direction claire, permet d'impulser le repousser afin de résister contre le déséquilibre. Le « prolongement » imaginé permet de se laisser mouvoir par les directions de l'espace. Cet espace correspond à un axe infini que l'on étire imaginativement, pour se moduler. Par les imaginaires d'allongement, d'accompagnement de la sensation, on se sert aussi de la fonction sensorielle du muscle, ce qui permet un enrichissement proprioceptif, en étant attentif aux micromouvements davantage qu'aux gros efforts. Lesage propose aussi d'accompagner la sensation d'allongement d'un muscle au cours du mouvement. Il s'agit de se centrer « sur les variations d'espace entre les points de contact, qui change la qualité du mouvement, lui donne du velouté et de l'ampleur<sup>769</sup>. »

Le prolongement dans l'espace résonne avec les conseils de Thomas Mark qui propose d'imaginer tous les mouvements, processus sous-jacents au geste, et exercices « dans un espace immense ». Au piano également, il conseille d'imaginer que l'on joue dans un espace beaucoup plus grand que la salle dans laquelle on est<sup>770</sup>. L'imaginaire de l'espace qui prolonge le soi associe une intention à la fois précise d'orientation et une attitude de « laisser faire » qui permet de « se laisser ajuster », c'est-à-dire de projeter l'espace relationnel de la prise le plus loin possible, afin d'accroître l'ancrage, ce qu'explique aussi Odile Rouquet à propos des danseurs : « Plus on va aller au lointain avec les bouts des doigts, plus ce sera facile à ancrer ; parce qu'on va allonger et on va avoir un retour par rapport à son corps<sup>771</sup>. » Quand on se « laisse relever » les doigts par le clavier<sup>772</sup> ou qu'on laisse le piano ouvrir la main<sup>773</sup>, on laisse faire, mais avec une intention claire de direction, par exemple en suivant le coude dans l'espace, ou encore l'omoplate, la clavicule bouge dans l'espace intercorporel, ou encore en suivant imaginativement la ligne formée par les sons, on encore une direction vers « l'après-son ». On cherche alors à prendre en compte les micro-réponses toniques du corps. Ce type d'imaginaire ouvre plus généralement à « l'imagerie » pour restructurer et créer les processus du corps-en-lien.

---

<sup>768</sup> LESAGE, Benoît. *Un corps à construire*. Toulouse : éditions Erès, 2021, p. 157-158

<sup>769</sup> Ibid., p. 152

<sup>770</sup> MARK Thomas. *Op.cit.*, p.131

<sup>771</sup> ROUQUET Odile, *Le geste créateur*, DVD, Le Conservatoire de Paris, 2008 : Entretien avec Alain Berthoz, professeur au Collège de France par Odile Rouquet le 22 mai 2003

<sup>772</sup> ERTZSCHEID Michaël. Documents pédagogiques, FDCA, CNSMD de Paris, 2019/2020.

<sup>773</sup> MARK Thomas. *Op.cit.*, p.94

### 5.2.2.4 L'imagerie pour guider le mouvement

L'imagerie corporelle et l'imaginaire des « lignes » qui traversent notre corps sont des techniques très utilisées par les sportifs<sup>774</sup>. L'imagerie consiste à imaginer le geste, à vivre une expérience imaginativement, en activant tous les sens en jeu, de façon que l'action imaginée soit au plus proche de la réalité et la plus riche possible proprioceptivement. Il ne s'agit pas de créer une image « visuelle » mais de laisser faire les processus de modulation tonique en apprenant à placer son attention. Pour Hackney, l'imagerie permet de développer l'intention claire de la direction du mouvement, en laissant faire le changement, sans glisser dans un traitement instrumental du corps. Elle évoque l'imagerie à travers l'expression du « mind's eye », ou le regard intérieur, par lequel on descend en soi et qui nous permet de changer son « point de sentir<sup>775</sup> ». Elle propose aussi de jouer avec des métaphores et de travailler avec l'espace autour de soi, en imaginant des lignes d'énergie, spatiales, qui se meuvent au-delà de soi, qui sont des lignes infinies qui prolongent le corps. Il s'agit toujours d'activer l'attitude périphérique, mais de le faire en utilisant des stratégies plus précises impliquant une connaissance du fonctionnement du corps afin de l'inclure dans notre attention.

La technique des lignes imaginaires est très utilisée dans l'Ideokinesis d'Irène Dowd, la technique Alexander, le *bodymapping*<sup>776</sup> et la plupart des disciplines somato-sensorielles, en particulier pour faciliter la cartographie du corps, c'est-à-dire la visualisation du corps par l'imagination de processus simplifiés.

Odile Rouquet<sup>777</sup> a regroupé des techniques permettant de structurer son corps en laissant « l'espace nous organiser ». En particulier, elle présente la technique de l'Ideokinesis d'Irène Dowd à travers l'enseignement qu'elle a reçu du Dr Sweigard qui repose sur la mise en œuvre de neuf lignes de mouvement. À travers les « neuf lignes » de mouvement, Dr Sweigard cherchait à amener le poids du squelette aussi proche que possible de la ligne de gravité, de même qu'à abaisser le centre de gravité, afin de diminuer l'activité musculaire requise pour se maintenir debout. Ensuite, elle cherchait à équilibrer l'action musculaire autour des articulations de façon que la personne puisse avoir le choix de bouger dans n'importe quelle direction. Les techniques décrites se recoupent dans l'utilisation de certaines données : la « visualisation », par exemple, est utilisée comme processus d'apprentissage chez Irène Dowd, Feldenkrais, Matthias Alexander. Elles visent toutes à créer de nouveaux circuits neuro-musculaires, à élargir la conscience du corps et à donner à l'individu son plein potentiel de mouvement. Dowd a décrit certaines règles de base pour « bien construire son imaginaire », dont celle reposant sur la nécessité d'imaginer des lignes qui bougent et qui se déploient dans un espace tridimensionnel :

---

<sup>774</sup> Voir par exemple ROBIN Nicolas. *Imagerie mentale et performance motrice*. Thèse de doctorat, psychologie. Université de Poitiers, 2005.

<sup>775</sup> HACKNEY Peggy. *Op.cit.* p.97

<sup>776</sup> La « carte corporelle » d'une personne est sa perception, sa compréhension et son expérience de la forme, de la taille de son corps, du fonctionnement de ses articulations et de la façon dont elles bougent. Elle combine la conscience kinesthésique et la proprioception (la capacité à sentir son corps dans l'espace). Héritée de la technique Alexander, le « body mapping » est la méthode fondée par William Conable et développée par Barbara Conable pour corriger consciemment un schéma corporel défectueux afin de retrouver un mouvement sain et aisé tout en faisant de la musique.

L'objectif du body mapping est de guider les musiciens à travers le processus de remappage s'ils ont déjà des croyances erronées sur leur corps en mouvement.

<sup>777</sup> Danseuse et chorégraphe, Odile Rouquet est, de 1989 à 2015, professeure d'analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement danse au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP).

La lère est de composer des images qui soient aussi simples que possible pour que vous puissiez vraiment comprendre ce que vous visualisez et les garder en tête. Utiliser des images familières vous aidera. [...] Le point suivant est évident : ce que vous visualisez doit être en mouvement. Si cela ne bouge pas, alors vous maintenez simplement votre *statu quo* en renforçant vos habitudes anciennes. Une personne peut se fourvoyer quand elle commence à créer cette fabuleuse scène mentale et que soudainement elle gèle l'image pour observer tous les détails. Une autre chose peut arriver : vous commencez à vous critiquer tout en visualisant votre image, vous n'imaginez alors plus vos fautes. Un point qui n'est pas clairement exprimé par Dr Sweigard mais qui est sous-jacent dans les images données est que vous bougez un volume dans un espace tri-dimensionnel. Ce ne sont pas des lignes de surface. Si vous démarrez ainsi, vous obtiendrez un certain effet mais limité. Le dernier point est que vous devez laisser faire les choses, ne pas les faire : c'est quelque chose que vous observez. Les lignes de mouvement sont en fait des mini-codes résumant des événements compliqués de votre paysage intérieur<sup>778</sup>.

En particulier, il est très important de « seulement penser », de ne rien vouloir : la pensée imageante modifie les schèmes neuro-musculaires. L'imagerie permet aussi de chercher « l'autre en nous » en explorant des zones impensées du corps. Comme l'explique Hackney, l'imagerie permet de fictionner le corps, de le mettre en mouvement, de réveiller des zones auxquelles nous n'étions pas présents, ou bien des zones par rapport auxquelles des représentations erronées nous incitaient à faire des mouvements bloquants. Par exemple, les représentations erronées telles que : plier « à la taille » pour se déplacer de droite à gauche, faire commencer le bras au niveau de l'épaule, articuler les jambes au niveau des hanches, s'asseoir « dans » son bassin qui serait déjà le bas du corps, etc. nous incitent à diriger notre mouvement de cette façon, alors que cela ne correspond pas à la construction de notre corps et ne permet pas de nous accorder au mieux avec notre environnement, et donc de développer un mouvement à la fois sain et expressif. Dans cette perspective, toute connaissance se rapportant au corps peut « mettre en route l'imaginaire » et ouvrir à des éprouvés renouvelés.

Travaillée de cette façon, la connaissance de l'anatomie permet d'enrichir l'expérience subjective en donnant les moyens de décrire de façon métaphorique le voyage de la pensée à travers les zones du corps qui se connectent et de préciser les directions du geste. Selon Hackney, l'intention de mouvement se déploie au niveau du Corps (répondant à la question : où dans le corps ?), au niveau de l'Effort (comment), de la Forme (en montant, en s'ouvrant... d'une façon liée au sentiment), de l'Espace (dans quelle direction) qui clarifie les connections à travers le corps. L'imaginaire des lignes infinies et en mouvement, auxquelles on se laisse réagir permet de travailler sur l'alternance entre périphérique et focal : on se laisse réagir à une ligne représentée et ressentie, puis on développe un mouvement qui modifie l'imaginaire en retour. L'imagerie permet de « laisser l'espace nous organiser » avec une intention claire de direction, permise par la connaissance des connexions du corps. Enrichissant les images de « plein » et de « vide » et les techniques attentionnelles développées au chapitre 5, l'imagerie est essentielle afin de modifier la « posturation », et est exploitable pour le pianiste dans son travail quotidien comme dans la trame connectée à l'œuvre.

L'imagerie permet de laisser tout le corps impliqué dans le mouvement sans focalisation ; grâce à cette appréhension globale et précise à la fois, on s'ouvre à la dimension affective du geste, puisqu'on peut « se brancher sur ses émotions<sup>779</sup> » qui varient lorsqu'on se meut.

---

<sup>778</sup> DOWD Irène. *Les Techniques d'analyse du mouvement et le danseur*/ed. par Odile Rouquet, Recherche en mouvement, 1991, p.70

<sup>779</sup> HACKNEY Peggy. *Op.cit.*, p.71

### 5.2.3 Schèmes fondamentaux à l'inscription dans le monde

Dans la cinétophographie Laban, le domaine de la Forme se rapporte aux modulations de forme du corps et à la capacité du corps à s'articuler à travers les différents plans – sagittal, vertical-horizontale. La Forme se rapporte aussi à toutes les modulations d'espace entre les zones de notre corps et entre soi et l'environnement, notamment à travers les polarités fondamentales que sont « s'ouvrir/se fermer ». En Laban Movement Analysis, le travail sur les plans intègre la pensée de l'axe vertical. En effet, Laban fait du pattern disperser/attirer un schème transversal. Ainsi, le graphique de la Forme est ainsi organisé en deux zones : d'une part les attitudes allant vers l'extérieur et d'autre part, celles revenant vers soi.

Les deux aspects du geste de Forme et d'Effort, séparés à des fins d'analyse, sont indissociables dans l'expérience, ce qui a donné lieu à de nombreux développements par les collaborateurs de Laban comme Warren Lamb ou Irgard Bartenieff, qui ont travaillé sur « l'Effort-Shape ». Plus largement, l'Analyse du Mouvement Laban de nos jours intègre tous les axes de travail. Les deux concepts majeurs de l'analyse labanienne du mouvement que sont la kinesphère et la dynamosphère sont alors intimement liés. D'une part la Kinesphère, (sphère de mouvement) est l'espace créé et occupé par chaque personne :

Comme une cellule, elle est composée d'un centre d'où rayonnent des directions spatiales, d'une périphérie qui émane de ce rayonnement et qui peut être atteinte par l'extrémité des membres du corps, d'un espace entre la périphérie et le centre, où nos gestes se multiplient<sup>780</sup>.

Elle se déploie spatialement à travers les dimensions que sont les directions de base du corps, qui ont chacune deux pôles opposés : la verticale (haut et bas), l'horizontale (droit et gauche) et la sagittale (l'avant et l'arrière.) Toutes ces directions se croisent au centre de la Kinesphère, qui correspond au point de gravité de la personne conçu comme « le point de division entre les deux directions de chacune des dimensions<sup>781</sup>. »

D'autre part, la Dynamosphère se définit comme « l'espace dans lequel nos actions dynamiques prennent place<sup>782</sup>», qui correspond aux nuances dynamiques et au flux de nos gestes, qui sont reliés aux directions dans l'espace et aux formes spatiales, et donc à la Kinesphère.

Une posture n'étant pas qu'une forme donnée à voir, les modulations toniques sont sous-jacentes à la chaque modulation de forme. Il y a donc une qualité d'effort sous-jacente à chaque forme, et tout effort est aussi forme. La surprise, la joie, la peur, toutes ces émotions « se vivent par des modulations de forme<sup>783</sup>», comme l'explique Lesage. Leurs affinités sont aussi analysées par des collaborateurs de Laban :

Le shaping horizontal, c'est-à-dire le fait d'élargir ou de rétrécir horizontalement le corps, a une valeur relationnelle forte, comme s'il était un indicateur de la manière dont nous explorons et nous relierons à l'environnement : c'est notamment le fait d'ouvrir les bras pour accueillir quelqu'un ou de les rapprocher du corps, surtout si les épaules s'enroulent pour limiter le champ de la relation et marquer une réserve<sup>784</sup>.

Irgard Bartenieff, qui introduit la pensée labanienne aux Etats-Unis, se distingue par un travail pluridisciplinaire, entre art et science, en particulier pour son engagement dans le milieu médical, dans la recherche sur le développement de l'enfant, la formation du danseur et

---

<sup>780</sup> LOUREIRO Angela. *Op.cit.*, p.74

<sup>781</sup> Ibid. p.73

<sup>782</sup> Ibid.

<sup>783</sup> LESAGE, Benoît. *Un corps à construire*. Toulouse : éditions Erès, 2021, p.76

<sup>784</sup> LOUREIRO Angela. *Op.cit.*, p.76



du comédien, etc. En particulier, elle mène un travail sur les mouvements fondamentaux « Bartenieff fundamentals » qui s'inspire des étapes du développement de l'enfant, pour apprendre à restructurer son corps en ancrant les propositions labaniennes et que nous allons développer à travers l'enseignement de Peggy Hackney.

### 5.2.3.1 Les affinités de mouvement entre Forme et Effort

Bartenieff considère la relation entre Forme et Effort comme centrale, à tel point qu'elle nomme l'analyse du mouvement « *Effort/Shape Analysis* ». Remarquant que certains paramètres de la Forme se réalisent plus facilement associés à certains paramètres de l'Effort, elle étudie les affinités entre certaines directions dans l'espace et certaines qualités de geste à travers l'Effort-Shape. Certaines directions, certains changements de forme du corps dans l'espace se combineraient plus facilement avec certains paramètres de l'Effort : par exemple, l'Espace indirect se combine plus aisément au processus d'élargissement du corps, c'est-à-dire qu'on a plutôt tendance à diriger nos gestes de façon multifocale en ouvrant nos bras ou en inspirant ; à l'inverse, l'Espace direct présente une affinité avec le processus de rétrécissement du corps : l'orientation tend à être plus précise lorsque nous refermons les bras, par exemple ; ou encore, le Poids léger correspond plutôt à un processus ascendant du corps : par exemple, on a plutôt tendance à marcher à pas légers en se redressant légèrement.

Collaborant avec Warren Lamb et Judith Kerstenberg autour de ce lien entre Forme et Effort, ils mettent en évidence un Flux de la Forme que l'on distingue du facteur Flux de l'Effort. Le Flux de la Forme correspond au processus élémentaire de changement de forme du corps tel qu'on l'éprouve avec le phénomène de la respiration et qui se réfère aux premiers changements de volume du corps ou « *shaping* » : se remplir et se vider. Il permet ensuite d'aborder la structuration des dimensions de l'espace : s'allonger et se rapetisser, s'élargir et se rétrécir, se projeter en avant et se creuser, changements de forme qui engagent les trois dimensions verticale, sagittale et horizontale. Bartenieff met au centre le « *shaping* », c'est-à-dire la modulation de la forme du corps, dans la construction du corps et du psychisme chez l'enfant. Ce Flux de la Forme est ainsi fondamental dans les sensations de confort, de sécurité : il permet de faire émerger le « sens du moi » avant l'apparition des mouvements directionnels qui créent un pont entre celui qui bouge et les autres. Le Flux de la Forme constitue les prémices du *shaping* par lequel on développe un « sens du nous » en se rendant disponible pour s'adapter aux autres : par le *shaping*, par la qualité du mouvement du corps qui change de volume en éprouvant l'environnement, on investit un espace, un volume, on se sent tridimensionnel<sup>785</sup>.

La structuration des dimensions de l'espace et sa dimension développementale m'a beaucoup aidée à comprendre la façon dont on pouvait investir l'espace au piano afin de faire de notre geste un geste signifiant, notamment en partant de la notion d'affinités. En particulier, prolongeant cette pensée, Angela Loureiro remarque que souvent les mouvements en Flux libre ont leur initiation dans le torse et se répandent vers les extrémités : ils correspondent à un mouvement de « s'ouvrir », « se disperser » ; les mouvements qui engagent tout le corps, comme sauter, courir, tourner, ont besoin du Flux libre. Le mouvement des deux bras qui

---

<sup>785</sup> Ibid.

s'ouvrent, qui vont vers l'extérieur semblent ainsi plus faciles en Flux libre. Inversement, les mouvements en Flux condensé se dirigent plus facilement des extrémités vers l'intérieur du corps et vers son centre, qui est plutôt maintenu tandis que les membres bougent. En effet, dans une situation quotidienne, nous ouvrons les bras pour accueillir l'autre, ce qui est davantage associé à un Flux libre. Lorsque nous nous rassemblons sur nous-mêmes, nous échangeons moins avec l'extérieur, ce qui est plus aisément associé à un Flux condensé. Or, en tant qu'artiste, nous serons souvent confrontés au fait de devoir nous « ouvrir » en Flux condensé, ou de nous fermer en Flux libre. Ces deux exemples sont particulièrement mis en évidence au piano : on est tout le temps en train d'ouvrir ou de rétrécir l'écartement de nos bras, et tout le temps en train de moduler le Flux de notre geste.

En particulier, les phrasés de clusters d'*Au cœur de l'oblique* explorent beaucoup les combinaisons « d'ouverture/fermeture » avec des variations de Flux et de Poids, qui correspondent alors des variations de degrés d'affinités entre les qualités d'Effort et de Forme. Par exemple, si l'on reprend l'exemple mesure 49 d'*Au cœur de l'oblique*, on avait remarqué une affinité entre le phrasé de Poids et de Flux sur les trois premiers clusters, qui devenait une absence d'affinité quand le Poids devenait Fort avec un Flux de plus en plus condensé ; le phrasé des quatre clusters suivants semblait donc plus difficile.

Fig.65 PARRA *Au cœur de l'oblique*, mesure 49

Une affinité essentielle reconnaissable dans ce fragment est aussi celle du Flux qui se condense en même temps que nos bras se rassemblent pendant les trois premiers clusters, ajoutant à la sensation « naturelle » de ce phrasé de trois clusters par lesquels on se rassemble à travers un geste symétrique aux deux bras. En revanche, pendant les quatre suivants, les bras ont tendance à s'ouvrir. Or, le Flux continue à se condenser de plus en plus, avec une décélération. Ce phrasé est donc d'autant plus difficile à réaliser qu'il semble être moins en affinité d'ouvrir les bras progressivement en Flux de plus en plus condensé. La coloration affective associée à l'ouverture des bras de façon progressive, avec un Poids Fort et un Flux de plus en plus condensé, semble complexe à définir. Le *sats* déjà évoqué entre les deux fragments apparaît donc comme une modulation tonique cruciale qui va nous permettre la mise en perspective d'un phrasé en affinités avec un autre en non-affinité au regard de plusieurs paramètres.

Le corps du musicien peut donc s'ouvrir en retenant le mouvement et se fermer en libérant le mouvement, en fonction de nos bras qui s'ouvrent en retenant le mouvement, ou qui se ferment en le libérant : même si ce sont des attitudes en « non-affinités », qui semblent contradictoires dans leur signification, l'association entre la Forme et l'Effort est pleine de

toutes les nuances affectives qui caractérisent la complexité de notre relation au monde. Comme le dit Bartenieff : « ces affinités sont des relations primitives ; plus l'activité ou l'expression sont complexes, moins elles apparaîtront ensemble<sup>786</sup> ». En quelque sorte, cette affinité « quotidienne » peut être surmontée, dépassée dans le cadre d'une pratique « extra-quotidienne ». Pour cela, il est important d'être présent à cet obstacle initial en identifiant les paramètres du mouvement. Ainsi, Peggy Hackney propose tout d'abord de s'éveiller à ce sujet, par exemple de se poser la question de l'affinité naturelle pour mieux sentir un mouvement : « Avez-vous tendance à vous ouvrir avec fluidité et à venir de manière plus contrôlée, ou bien à vous laisser aller en gardant le contrôle et à vous relâcher au centre avec un flux libre ? »<sup>787</sup> Or, ces problèmes d'affinités et d'une manière générale, la relation entre Effort et Forme, ne sont pas toujours identifiés par les musiciens, ce qui me semble contraindre la présence au mouvement et la continuité du geste. En effet, l'exploration des combinaisons de Forme et d'Effort permet de s'habituer à des combinaisons moins aisées, afin d'enrichir le nuancier de façons d'être au monde propre à chacun.

L'analyse de ces différents paramètres peut reconnecter les gestes des musiciens avec leur dimension tonique et donc relationnelle, en considérant le geste comme fruit d'un type d'attitude à l'environnement. Le premier enjeu est donc d'identifier le type de forme de mouvement et d'effort sous-jacent pour comprendre quel est le processus en œuvre.

Par exemple, on peut reprendre cet extrait de *Tangata Manu, sensuale* :

The image shows a musical score for the 'STROPPA' of 'Tangata Manu', covering measures 61 to 63. The score is written for piano and includes various performance instructions and musical notations.

- Measure 61:** Starts with a piano dynamic (*pppp*) and a tempo marking of *♩ = 119 u*. The music features a melodic line with trills and a bass line with chords. Handwritten notes include "(159)", "aspettare (in risonanza)", and "il più uniforme possibile, senza soluzione di continuità fra i trilli".
- Measure 62:** Features a tempo change to *♩ = 126* and a dynamic marking of *mp*. The music continues with trills and chords. Handwritten notes include "3 sensuale".
- Measure 63:** Starts with a tempo change to *♩ = 142* and a dynamic marking of *pppp*. The music features a melodic line with trills and a bass line with chords. Handwritten notes include "ACCELERANDO", "veloce al poss., senza accenti, regolarissimo", and "quasi al rincarato".

Fig.66 STROPPA *Tangata Manu*, mesures 61-63

<sup>786</sup> LOUREIRO Angela. *Op.cit.* p.82

<sup>787</sup> HACKNEY Peggy. *Op.cit.* p.71 : « Do you tend to open in fluid ease and come in a more controlled way, or do you send yourself out while in control and release into center with free flow ? »

L'*accelerando* en diminuant évoque un Flux qui se libère alors que les mains se rapprochent, puisque la main gauche « rejoint » la main droite progressivement mesure 63 : l'affinité contrariée entre Flux d'Effort de plus en plus libre et forme du geste de « se rassembler » rend le geste difficile à sentir.

Un autre exemple me semble caractéristique. À travers cet extrait de la *Sonate* op.14 n°2 de Beethoven<sup>788</sup>, on retrouve une variation d'un thème entrecoupé de silences dont nous avons évoqué les problématiques de perception de la continuité en première partie :



Fig.67 BEETHOVEN *Sonate* op.14 n°2, 2<sup>ème</sup> mouvement

Alors que je rencontrais des difficultés à construire la continuité de mon jeu, Anne Le Bozec<sup>789</sup> m'a proposé simplement de sentir mes bras qui s'éloignaient l'un de l'autre. Au terme d'une recherche, cette proposition a été décisive : j'ai capté la dimension affective de ce geste, et commencé à être « auto-affectée » par l'ouverture de mes bras qui s'éloignaient. En l'occurrence, avec ses silences qui « ralentissent » l'écoulement de la mélodie, ce passage de Beethoven implique un Flux condensé associé à l'ouverture des bras ; il s'agit donc d'une non-affinité. L'identification des paramètres a soutenu l'acquisition de ma présence au geste de « s'ouvrir », en m'incitant à porter mon attention sur un schème de mouvement s'accomplissant à travers de nombreux fragments. Cela a à la fois simplifié la tâche à effectuer et amplifié mon attention au processus à l'œuvre. Grâce à la présence à ce geste d'ouverture des bras malgré l'affinité contrariée, l'écoute à reculons a pu se déployer sur un fil au fur et à mesure que mes bras s'éloignaient de moi, me permettant de tisser l'expérience de la continuité mélodique de cet extrait.

Cette expérience a participé à éveiller mon attention à l'importance des changements de forme du corps en fonction des directions spatiales, et surtout à ce que cela implique en termes de construction du corps sous-jacente. Comment définir l'expérience que j'ai vécue et à quelle structure renvoie-t-elle ? En cherchant à construire l'expérience des directions spatiales dans le temps et la façon dont on s'articule au piano, je me suis intéressée aux techniques et explorations des collaborateurs de Laban, notamment aux recherches d'Imgard Bartenieff, reprises par Bonie

<sup>788</sup> BEETHOVEN *Sonate en sol Majeur* op.14 n°2, Enregistrement de concert, Auditorium de la Maison de la Radio, Maroussia Gentet, piano : <https://youtu.be/ncB9pJKLSOs?si=otOOoLxKpHCYVck3>

<sup>789</sup> LE BOZEC Anne, cours, 2019

Cohen-Cambridge, Angela Loureiro ou Peggy Hackney dont le livre *Making connections throughout the entire body* a été très important dans mes réflexions<sup>790</sup>.

### 5.2.3.2 Le flux entre soi et le monde : apprendre à s'articuler au monde

La nécessité de présence aux paramètres du mouvement m'a amenée à questionner la capacité du pianiste à se situer dans l'espace, à se sentir orienté vers autrui et vers l'environnement, et par là à sentir les changements de forme de son corps. À chaque fois qu'on s'oriente vers quelque chose, qu'on fait un « mouvement vers », les trois dimensions sont engagées : le simple fait de tendre le bras est un engagement tridimensionnel, du fait de la forme même des articulations principales du bras qui sont des rotations, qui par leur forme spiralee investissent les trois plans et notamment les diagonales, ce que nous allons développer plus loin. Mais aussi, le « repousser » associé à l'orientation nous engage par rapport à la verticale, quand nos bras « vont vers » plus aisément sur le plan sagittal et horizontal. Or, pour le pianiste assis devant un clavier horizontal, avec des doigts qui se déplacent par rapport à l'horizontalité du clavier, le sentiment de la tridimensionnalité est souvent peu développé. Si les mouvements se déploient malgré tout objectivement dans trois dimensions car il est impossible de faire autrement, l'absence d'attention et d'investissement des polarités de l'espace qui coïncide avec et précède le mouvement ne rend pas possible l'édification du point de vue et la construction du prémouvement.

Le schème fondamental du « se disperser/se rassembler » que nous utilisons tant au piano, sans nécessairement y être présent, implique des façons de s'articuler entre différents plans et d'investir l'espace alentour que nous apprenons pendant notre développement, qui modèlent à la fois les changements de forme de notre corps et ceux de notre relation à l'autre dans un « entrejeu ». « *L'Innershaping* » labanien traite de la connexion entre la qualité du geste et la création de volumes, à travers un espace relationnel, c'est-à-dire par définition ni en soi, ni à l'extérieur : ces principes fondent la discipline de « *l'Effort-shape* » à la base des Fondamentaux de Bartenieff que nous allons développer. Peggy Hackney a reçu l'enseignement de Bartenieff et explique qu'à travers son livre, elle ne transmet pas « les Fondamentaux » comme une méthode monolithique, mais plutôt une façon de concevoir notre relation au monde dans le vivant du mouvement, qui par définition est en transformation et en exploration permanente. Tout en s'appuyant sur les structures de notre développement, Bartenieff n'était pas une théoricienne mais quelqu'un de très attaché à travailler avec toutes sortes de personnes autour du mouvement. Elle mettait en évidence les problèmes qui apparaissent dans notre

---

<sup>790</sup> Le travail sur la cinégraphie labanienne au piano a fait l'objet de recherches croisées entre le pianiste et pédagogue David Kaddouch et la danseuse spécialiste du mouvement Laban Jacqueline Chalet-Haas qui proposent une notation de pièces pédagogiques pour piano dans KADDOUCH Robert. *Enseigner l'interprétation musicale*. Ressouvenances, 2017. Kaddouch développe une conception des mouvements pré-moteurs qui rejoint mes préoccupations. L'écriture qu'ils proposent me paraît être un pas important vers la présence aux directions du mouvement et à la qualité du mouvement. Cependant, je pense que l'approche rigoureuse de la cinégraphie n'est pas forcément la plus adaptée au piano, car cela me paraît réduire le geste pianistique à des déplacements dans l'espace, alors qu'au contraire de la danse, le mouvement du pianiste n'est pas l'objet direct de l'expressivité. Cela me paraît donc contraindre le mouvement qui, en tant que conséquence du prémouvement, doit rester plein de virtualités. Les déplacements et directions spatiales du pianiste révèlent une grande impressivité/expressivité mais il s'agit plutôt de l'intention du pianiste et de la façon dont son intention spatiale l'affecte et affecte en retour sa façon de se saisir du son par son prémouvement et donc de modeler la qualité de son geste et les timings entre les sons. La façon dont cela affecte son mouvement visible lui-même me paraît secondaire. L'écriture cinégraphique place l'attention sur certains aspects de l'expérience mais ne renseigne pas directement sur l'expérience du pianiste et la façon de la construire.

société dus à des habitudes qui nous coupent du mouvement vivant : par exemple, notre sur-identification à la partie haute de notre corps aboutit à une partie basse du corps ignorée et pas vivante. La recherche du lien entre la partie haute et la partie basse du corps était donc cruciale pour Bartenieff, par la redécouverte du centre de gravité, par l'ancrage (*grounding*), et en bougeant le bas du corps<sup>791</sup>. Pianistiquement, ce problème est particulièrement accru : les pianistes sont tout le temps assis, complètement immobiles, avec un instrument imposant et immobile lui aussi avec lequel ils n'ont pas de contact « charnel ». Si les pianistes se servent de leurs pieds, cependant ceux-ci bougent à peine et « suivent » souvent le mouvement des bras.

Les Fondamentaux portent en particulier sur les connexions que nous créons par notre mouvement, en nous et avec les autres, et donc par le changement ; les connexions sont structurées à travers des schèmes que notre système neuromusculaire développe pour faire des séquences de mouvements en fonction d'une intention. Les Fondamentaux se basent sur les différentes étapes par lesquelles le bébé acquiert son sens du soi en développant celui de la relation à l'autre, comme nous l'avons développé. Chaque étape, chaque connexion, marque alors une évolution dans la capacité à se sentir soi et à sentir son potentiel relationnel et créatif à travers son geste et son inscription dans le monde. Les connexions fondamentales suivent le processus de spatialisation de l'enfant qui apprend à se structurer sur les trois plans à travers la représentation de l'axe vertical qu'il se crée. Les différents schèmes de connexions fondamentaux sont :

1. La respiration
2. La connexion centre-périphérie
3. La connexion tête-coccyx
4. La connexion haut-bas
5. La connexion gauche-droite
6. La connexion transverse (diagonale)

Ces schèmes nous servent de base pour toutes les relations que nous créons, pour tout mouvement vivant<sup>792</sup>. Comme le dit Lesage, le tonus de posture est une mémoire : mémoire « du rassemblement du bébé qui s'érige et intériorise ses supports pour se verticaliser. » Revisiter le tonus de posture implique de revisiter la façon dont on a acquis notre autonomie, reparcourir le « travail fondamental d'auto-saisissement qui nous a conduits debout face au monde<sup>793</sup> ». Les différentes connexions proposées par Hackney reprenant les Fondamentaux de Bartenieff visent à nous permettre de construire et d'affiner nos virtualités de mouvement dans l'espace tridimensionnel relationnel afin de nous donner les moyens de faire émerger le sens de notre geste.

Les façons que nous avons à la fois de nous connecter à travers notre corps entre différentes zones, mais aussi de nous connecter aux autres personnes, sont structurées dans notre système neuromusculaire. Chaque schème est relationnel, et en être conscient permet de favoriser un processus créatif et vivant : on structure la droite par rapport à la gauche, la périphérie par rapport au centre, etc. Chaque articulation est mise en perspective par rapport à l'autre : le côté gauche « vit », est ressenti, lorsque le côté droit se meut par exemple. Pour

---

<sup>791</sup> HACKNEY Peggy. *Making Connections Total Body Integration Through Bartenieff Fundamentals*. New-York : Routledge, 2002, p.7

<sup>792</sup> HACKNEY Peggy. *Op.cit.*, p.13

<sup>793</sup> LESAGE Benoît. *Un corps à construire*. Toulouse : éditions Erès, 2021, p.110

l'apprentissage de chaque connexion, l'acquisition des précédentes engrammées dans le développement est fondamentale : par exemple, la connexion tête-coccyx permet d'apprendre la connexion bas-haut et droite-gauche, ce qui concerne particulièrement les pianistes. En effet, comme le repousser est médiateur de l'espace, pour aller de gauche à droite, l'attention repasse toujours par le centre. Le mouvement pensé à travers son intention relationnelle apparaît dans toute sa complexité et sa richesse : on connecte alors la tête et le coccyx, le centre et la périphérie, le haut et le bas, on mobilise le soutien musculaire fondamental au processus de la respiration. Ces schèmes sont considérés dans la perspective d'une structuration psychocorporelle : ainsi, chaque schème peut être recruté pour traverser une difficulté, au-delà du mouvement lui-même. Par exemple, Hackney propose de travailler sur le schème du bas du corps par le « repousser » lorsque nous faisons face à des difficultés dans notre vie, en particulier pour aboutir à quelque chose que nous souhaitons. L'exploration des connexions nous permet de ressentir la relation entre le « sentiment de soi » et le « sentiment de l'autre » au cœur de notre mouvement, et permet à notre attention de déplacer notre point de sentir de façon variée, entre chaque polarité. Chacune des connexions nous amène plus loin dans notre capacité de mise en relation avec le monde et d'accomplissement, ce qui ouvre musicalement à l'expérience de la continuité et de la délimitation.

### **5.3 Les connexions à explorer dans l'entrejeu entre le corps et le monde**

Je vais explorer les différentes connexions en mettant en évidence certains points et images qui me paraissent essentiels pour le pianiste, que je mettrai en perspective avec d'autres sources, comme les conceptions de Thomas Mark qui s'adressent spécifiquement aux pianistes.

#### **5.3.1 Restructurer les connexions fondamentales**

##### **5.3.1.1 Explorer en partant et revenant au centre : point de transformation**

Selon Hackney, le but des fondamentaux de Bartenieff n'est ni de trouver un mouvement le plus expressif extérieurement, ni d'être plus fonctionnel et connecté au niveau du corps. La dynamique des fondamentaux est une structuration psycho-corporelle par laquelle on cherche l'entrejeu vivant entre deux aspects du processus de mouvement : la connectivité interne et l'expressivité externe. Cet entrejeu continu entre nous et le monde est développé par Susan Manoff qui conçoit son jeu pianistique de cette façon, comme un möbius<sup>794</sup>; le möbius est aussi représenté par Hackney pour définir sa démarche. Cette approche me semble se situer au cœur de la notion de « chair » et de l'expérience de « l'être joué » par laquelle nos connexions internes et externes semblent en relation mouvante et co-créative : l'espace qui émerge de nos connexions entre nos parties du corps correspond alors à ce même espace investi entre nous et les choses.

---

<sup>794</sup> MANOFF Susan. *Op.cit.*

Au centre de cet entrejeu, la notion de « core » ou « centre », ou « noyau », est fondamentale pour l'appréhension de tous les schèmes et correspond au processus de « densification » que vit le bébé afin de « s'expandre » vers l'extérieur, pour former sa dialectique de relation au monde. Lesage traduit la notion de *core* par « densité du noyau »<sup>795</sup>. Pour Hackney, le ressenti de la densité du noyau (ou *core*) correspond aussi à une attitude fondamentale pour la méthode de structuration du corps : le centre se définit comme une aspiration à changer de schèmes, à se rendre disponible à l'initiation d'un changement à partir du centre du corps, à la fois en partant de son corps vers l'environnement, et à travers son corps.

Se basant sur le schème de « la respiration », chaque exercice part d'un état d'attention perceptive engagé par cette alternance perceptive entre mouvement vers l'extérieur et vers l'intérieur. Pour chercher ce qu'on ressent au niveau de la région du centre et pour l'apporter au monde, elle propose une première expérience d'exploration de mouvement par laquelle on cherche à mettre le centre en mouvement puis en relation avec toutes les autres parties du corps, afin que progressivement s'initie un mouvement tridimensionnel. On travaille alors en premier lieu sur la connexion centre/périphérie : il s'agit de faire partir le mouvement de chacun des membres en le connectant perceptivement au centre dans la région du nombril. Quand on parle des « membres périphériques » connectés au centre, il est important de souligner qu'Hackney en dénombre six : on compte la tête et le coccyx, si souvent oubliés dans notre jeu. Or, Hackney insiste sur l'importance primordiale de la connexion tête-coccyx dans notre développement : celle-ci soutient en effet le « repousser », comme nous l'avons vu plus haut. Les bras et les jambes sont introduits plus tard dans l'apprentissage des schèmes : ils servent à « aller dans le monde », à modifier des choses dans le monde. En revanche, le coccyx et la tête sont en connexion permanente et les six membres répondent de façon égale à l'énergie qui part du centre : le corps entier bouge car le centre bouge.

Cette exploration vise à ressentir notre type de relation entre soi et le monde : pour aller plus loin vers l'extérieur, il faut creuser plus loin en soi, et vice versa. Pour développer l'expérience, on peut se poser des questions : quel est le bon « rythme » entre extérieur et intérieur, quel temps ai-je besoin de rester entre les deux<sup>796</sup> ? Cette relation entre centre et périphérie, connexion de base sur laquelle repose tous les schèmes, me paraît fondamentale pour appréhender la notion de prémouvement pour un musicien qui va chercher à sentir « son » temps. Le phrasé entre les polarités connectées génère un temps qui nous semble nécessaire que l'on peut explorer très simplement pour commencer, en étant attentif aux six membres par rapport au centre.

Ainsi à partir de cette exploration générale, elle propose<sup>797</sup> de choisir un mouvement qui nous est familier ou artistique : par exemple, au piano, le simple fait de lever le bras puis de le poser sur le clavier. On cherche alors à laisser le mouvement venir depuis le centre vers les six membres et non seulement le membre concerné par le mouvement : prenant l'exemple du service de tennis ou du mouvement spécifique de ballet, elle explique que dans le mouvement spécialisé, même si celui-ci accentue un seul membre, la coordination que l'on utilise pour le faire est soutenue par le schème qui connecte les six membres. En explorant ce mouvement choisi, elle propose un exercice par lequel on imagine des élastiques depuis nos six membres

---

<sup>795</sup> LESAGE Benoît. *Un corps à construire*. Toulouse : éditions Erès, 2021, p.149

<sup>796</sup> HACKNEY Peggy. *Op.cit.*, p.37

<sup>797</sup> *Ibid.*, p.73



jusqu'au centre, tout en testant d'autres mouvements qui nous déséquilibrent, afin d'explorer la sensation de tension-détente qui se déploie dans l'espace entre centre et périphérie. Dans une œuvre comme *Au cœur de l'oblique* dont la position déséquilibrante tend à fixer le pianiste debout, jonché sur ses jambes tendues pour ne pas tomber, ce type d'exercice permet de sentir à quel point le déséquilibre de la position impliquée par la pièce peut en réalité constituer une richesse pour permettre d'organiser le corps et de faire émerger un prémouvement vivant. En effet, le mouvement virtuose nous coupe souvent de l'attention aux connexions par la focalisation qu'il induit : le reconstruire en explorant un schème le rend plus fonctionnel, plus facile, et plus expressif nous permet à la fois d'être plus disponibles à nous mouvoir et plus disponible à écouter à reculons. Si l'exemple de Parra est extrême, cependant la connexion coccyx-tête ou centre-périphérie permet de porter l'attention d'une manière générale aux déséquilibres qui sont en jeu au piano, dès lors que l'on bouge les bras et les doigts d'une façon complexe. La connexion attentionnelle amène à simplifier un mouvement virtuose, tout en reconstruisant le vivant qui sous-tend la dynamique gestuelle, qui sans cela peut sembler chaotique.

Là encore, la connexion entre les parties du corps et entre ces parties et l'environnement signifie « espace disponible ». Afin de sentir cette disponibilité, Hackney propose de se demander dans le travail, à chaque instant, si l'on ne reste pas coincé dans la recherche de connectivité interne ou dans l'expressivité, entre prémouvement et mouvement : c'est en effet à travers leur relation que le sens semble émerger du mouvement, c'est-à-dire dans la capacité à sentir l'organisation du mouvement en soi avant son émergence, mais aussi à se laisser toucher par ce qui vient de l'extérieur pour se réorganiser. Pour le musicien, cet « entrejeu » qu'évoque aussi Susan Manoff se rapporte à la relation entre « l'espace disponible » entre les zones du corps et le sonore, dans ces « aller-retours entre parties du corps et notes » que l'on va chercher dans cette partie à partir des connexions du corps. L'espace imaginé entre les sons permet de moduler nos connexions : se mouvoir de façon expressive, pour un musicien, est toujours associé au geste de saisie imaginative du son à reculons. Aussi cette simple exploration de faire partir un phrasé gestuel depuis le centre vers les six membres me paraît tisser une continuité dans le « fil de soi ». Il me semble qu'on peut la comparer à la pratique du point de transformation et de l'écoute des interférences : les six membres « vont vers », bougent, comme les notes qui s'écoulent, en connexion avec le « même » endroit (le centre, ou la note longue) qui lui-même bouge en fonction, point de référence, à la fois stable mais dont nous faisons l'expérience de façon renouvelée et différente à chaque fois que nous portons notre attention sur lui. Si le centre est ce qui « dure », à la fois mobile et stable, mobilisé à la fois dans l'anticipation du mouvement et dans l'écoute à reculons du corps, il est le lieu de la projection de nos capacités par rapport au monde et de leur ajustement permanent, lieu du sentiment de soi et de l'échange avec l'autre, permettant de nous projeter dans l'espace et dans le temps : « il semble être au cœur d'une métaphore du mouvement pour la capacité d'un individu à être à la fois réceptif et expressif - c'est-à-dire à absorber, à recevoir et à exprimer - à jaillir de l'intérieur<sup>798</sup>. » Associé au centre de gravité du corps, il se déplace en fonction du mouvement et permet de s'ajuster entre ses capacités et l'intention que l'on a sur le monde :

---

<sup>798</sup> HACKNEY Peggy. Op.cit., p.82. « *It seems to be at the core of a movement metaphor for an individual's ability to be both receptive and expressive – that is to take in, to receive, and to express--pour out from within* ».

Une poussée d'une jambe immédiatement se précipite pour activer mon centre de gravité et se transmet à mon bras d'équilibre du même côté et à ma jambe opposée qui s'étend dans l'espace. Parce que j'emporte mon centre avec moi, je ne tombe pas dans le piège trop répandu de l'extension excessive, qui consiste à aller au-delà de ce que mon poids peut supporter. Et comme mon poids est immédiatement disponible, je peux utiliser son élan pour augmenter encore la mobilité<sup>799</sup>.

Mobilisé dans notre « saisie » kinesthésique et sonore à reculons, le centre correspond à ce que nous pouvons chercher à sentir entre nos gestes et à phraser au sonore. Cette première exploration nous ouvre la voie pour comprendre comment exploiter un « déséquilibre de luxe » et comment créer une dynamique vivante « à la fois chaotique et cohérente » évoquée parmi les principes directeurs émergeant de l'anthropologie théâtrale. En particulier, Hackney, reprenant Bartenieff, fait systématiquement partir les mouvements de la fin de l'expiration, au moment de ce qu'elle appelle « *hollow impulse* » ou « impulsion creuse » ou bien « impulsion de vide », sensation qui semble activer le centre du corps et préciser la densité du noyau (*core*). À travers l'analyse des connexions, nous allons de mieux en mieux approcher cette dynamique de relation au centre. Ayant échangé avec des musiciens qui commencent également leur mouvement après le début de l'expiration, j'ai cherché à en savoir plus sur le processus respiratoire (première connexion des Fondamentaux) afin de coordonner les mouvements à la respiration, et de comprendre comment le « repousser » pouvait être incité par l'attention à la respiration.

### 5.3.1.2 Le schème de la respiration pour organiser son prémouvement

La respiration est un schème fondamental pour sentir notre centre et organiser le « repousser » : elle soutient tous les autres schèmes. L'attention à la respiration est aussi une technique de modulation du tonus fondamentale et bien connue de ceux qui pratiquent la méditation ou le yoga<sup>800</sup>. La mobilisation des muscles posturaux qu'elle induit (diaphragme et transverse en particulier) influence les différentes fonctions du corps, mais constitue aussi la base de notre échange et modulation avec le monde. Elle reflète le rythme vital d'expansion-rétraction et constitue aussi la première expérience d'espace interne, puisque le diaphragme accroît notre espace dans les trois dimensions : verticale en descendant le tendon central, horizontale en élevant les côtes basses et sagittale en élevant les côtes hautes avec le sternum.

Thomas Mark insiste sur l'importance pour le pianiste, de cartographier correctement sa respiration, en insistant sur la nécessité de décider si la respiration doit être connectée au mouvement pianistique, ou indépendante<sup>801</sup>. Les descriptions du mouvement des muscles posturaux pendant le processus respiratoire me paraissent nécessaire pour développer, accompagner et faire naître le mouvement de l'attention à cette dynamique.

---

<sup>799</sup> Ibid. « *A Push from one leg rushes immediately into my weight center and through to my balancing arm on the same side and to my opposite leg that is reaching out into space. Because I take my center with me, I don't fall into the all-too-prevalent trap of overreaching, going beyond where my weight can support me. And since my weight is immediately available, I can use its momentum to increase mobility still further.* »

<sup>800</sup> LESAGE, Benoît. *Un corps à construire*. Toulouse : éditions Erès, 2021., p.143

<sup>801</sup> MARK Thomas. *Ibid.*, p.125

### 5.3.1.3 Respiration et soutien pelvien

La respiration est associée à tous les autres schèmes de pré-mouvement et rythme toutes les connexions à venir. En particulier, elle joue un rôle majeur dans les réflexes antigravifiques de la colonne vertébrale. Dimon explique la relation entre le fonctionnement de la respiration et du système musculosquelettique de l'ensemble du corps :

La respiration est directement liée à l'activité du système musculosquelettique, pour la simple raison qu'elle implique un échange de gaz, qui prend place en augmentant et en réduisant le volume de la cage thoracique-donc, grâce au mouvement. [...] Le diaphragme, muscle en forme de dôme séparant la partie supérieure du torse et l'abdomen, s'aplatit en créant un plus grand espace dans la partie inférieure du thorax. Si la tension musculaire et l'affalement interfèrent avec ces deux mouvements, la respiration sera peu efficace et le diaphragme devra travailler davantage pour assurer un apport suffisant d'air aux poumons [...] Le diaphragme constitue la limite inférieure du thorax ; le cœur et les poumons sont situés au-dessus de lui, les autres organes majeurs, en-dessous. [...] Normalement, le mouvement des côtes par rapport à la colonne vertébrale induit la respiration. La montée des côtes élargit le thorax latéralement, la montée du sternum accroît ses dimensions antéropostérieures. En même temps, le diaphragme se contracte et s'aplatit. Ces mouvements combinés des côtés et du diaphragme augmentent l'espace intérieur du thorax et l'air se précipite dans les poumons. Lorsque les côtes descendent et le diaphragme remonte, l'espace intérieur du thorax se réduit, l'air est expulsé par les poumons<sup>802</sup>.

La respiration dépend de la façon dont le corps est érigé et équilibré face à la gravité. Ainsi, l'inspiration est liée au réflexe d'auto-agrandissement de la colonne vertébrale avec un mouvement de « délordose » cervicale et lombaire et l'expiration correspond au retour aux lordoses habituelles : « Normalement, l'inspiration s'accompagne d'une délordose cervicale et lombaire ainsi que d'une rétro-bascule du bassin, tandis que la lordose réapparaît à l'expiration<sup>803</sup>. » Le soutien de la colonne par les muscles posturaux est essentiel au bon déroulement de la respiration : « quand le dos s'allonge et la tête s'équilibre en avant et vers le haut, les muscles extenseurs se détendent et permettent aux côtes de se dilater<sup>804</sup>. » Le dos « se laisse » donc élargir, ce qui permet aux extenseurs du dos, muscles profonds, de soutenir le tronc à la verticale : ce processus peut être lié à l'expression « respirer dans le dos » utilisée par les danseurs ou à « envoyer de l'air dans le dos » utilisée par Denis Pascal.

Le schème de la respiration mobilise les muscles profonds du centre du corps et peut donc permettre de chercher son centre et de densifier son noyau (*core*) afin de faire naître le mouvement. Ainsi Campignon et Hackney soulignent le rôle du psoas et du transverse dans la respiration ; Campignon parle de « diaphragme pelvien<sup>805</sup> » : « lors de l'inspiration, l'augmentation de la pression intra-abdominale met passivement en tension le plancher pelvien ». Les muscles psoas et iliaques ont subi un allongement vers le haut à l'inspiration : « Celle-ci demeure contenue grâce à la tonicité du muscle transverse de l'abdomen qui dirige la pression vers le haut et évite ainsi qu'elle ne se communique au petit bassin ». La contraction du muscle diaphragme lors de l'inspiration de type dynamique entraîne l'abaissement instantané du centre phrénique qui repousse la masse viscérale vers le bas, réalisant un véritable « massage pneumatique » des viscères abdominaux, massage interne qui semblent ensuite plus vivants au mouvement. Selon Hackney : « en respirant, je fais remonter des sensations dans tout

---

<sup>802</sup> DIMON Théodore. *Le corps en mouvement*. Editions Guy Trédaniel, 2014, p.96

<sup>803</sup> Ibid.

<sup>804</sup> Ibid.

<sup>805</sup> Ibid. p.81

mon torse. Je suis « en contact » avec mon noyau interne<sup>806</sup>. » Là encore, il ne s'agit pas de contracter ses abdominaux externes, ce qui au contraire peut contraindre cette dynamique. Hackney explique que le processus de la respiration est fondamental dans la recherche du centre et dans la définition de « l'espace entre » :

Lors de l'expiration, le diaphragme se détend légèrement et s'enroule vers le haut, tandis que les muscles abdominaux se contractent. [...] Les abdominaux contribuent à ce processus. Ils se contractent en même temps que le diaphragme se relâche et, ce faisant, augmentent la pression intra-abdominale et poussent les organes internes (viscères) vers le haut. Ce mouvement des viscères aide à soulever le tendon central du diaphragme et contribue à une respiration complète<sup>807</sup>.

Sylvie Pinard explique que le schème de la respiration permet d'ancrer notre attention sur la connexion centre-périphérie et de faire naître son rythme :

[Il faut] prendre conscience du phénomène respiratoire en lui-même et le faire naître du centre du corps pour l'envoyer vers les six extrémités, et vice-versa. On entend par support de la respiration le lien interne musculaire à établir entre le diaphragme et le plancher pelvien lors de l'action de respirer. Ce lien respiratoire conscient est essentiel et doit être établi au moment de l'inspiration et doit être maintenu tout au long de l'expiration. Cette synergie entre le diaphragme et le plancher pelvien agit comme support interne majeur dans l'action à faire et aidera le corps à se mobiliser dans son environnement. Ainsi, cette mobilisation complète du tronc est rendue possible grâce au support de la respiration, rendant les mouvements des segments du corps efficaces jusqu'à leur extrémité propre. Cette respiration vivifie le corps. Elle agit comme phénomène cinétique et devient fondamentale pour établir les liens entre l'intérieur et l'extérieur, entre nous-mêmes et l'autre. Elle est le fil sur lequel le mouvement bouge, elle est le fil de notre expressivité. Cette respiration donne vie au mouvement et lui permet de s'inscrire de manière tridimensionnelle dans son environnement<sup>808</sup>.

Or, lorsque le corps est contraint, lorsque par exemple le « thorax est bloqué<sup>809</sup> », le réajustement tonique rythmique permis par la respiration n'a pas lieu : l'équilibre tonique du corps et la connexion coccyx-tête sont intimement liés à la dynamique inspiration/expiration. Dans ses exercices pour retrouver une respiration dynamique, Campignon explique que l'on peut travailler le « repousser » pendant l'inspiration, en cherchant la coordination :

Vos genoux sont légèrement fléchis, votre bassin ni antéversé, ni rétroversé. Vos coudes sont fléchis, vos paumes de mains ouvertes et tournées vers le sol. A chaque inspiration, vous repoussez le sol avec vos pieds et l'air avec vos mains. Vous relâchez pendant l'expiration. Tant que les genoux sont un peu fléchis, l'action de repousser le sol engendre une érection verticale de la colonne vertébrale<sup>810</sup>.

Hackney précise bien qu'il ne s'agit pas d'activer les abdominaux en le décidant, mais de les laisser s'activer, comme elle l'explique ensuite à l'aide de nombreux exercices et images. Cependant, très souvent, demander de penser à sa respiration engendre une respiration forcée qui bloque encore plus la modulation tonique. Beaucoup de gens interfèrent avec ce mouvement en raidissant ou affalant leur corps et déformant leur thorax. Certains praticiens demandent à leurs patients ou élèves dans les groupes de « gonfler le ventre » à l'inspiration, et ces derniers s'empressent de sortir le centre, par mauvaise interprétation. Ceci entrave la bonne physiologie du transverse : l'inspiration n'est pas « volontaire ». L'échange d'air est le résultat passif du

---

<sup>806</sup> HACKNEY Peggy. Op.cit., p.74 : « *by breathing I am surging sensation throughout my torso. I am « in contact » with my internal core.* »

<sup>807</sup> Ibid. « *During the exhalation the diaphragm relaxes slightly and recoils upward and the abdominal muscles contract. [...] The abdominals are an aid in this whole process. They contract as the diaphragm relaxes, and in doing so they increase the intra-abdominal pressure and push the internal organs (viscera) upward This movement of the viscera helps to raise the central tendon of the diaphragm and contributes to full respiration* ».

<sup>808</sup> PINARD Sylvie. *L'invisible visible*. Bibliothèque et archives nationales du Québec, 2016, p.33

<sup>809</sup> CAMPIGNON Philippe. *Respir-actions*. Editions Frison-Roche, 2017, p.162

<sup>810</sup> Ibid., p.204

mouvement corporel et dépend de la qualité de ce mouvement, sans volontarisme. Ainsi, une difficulté réside dans le choix des expressions qui est là aussi très important pour que l'action ne soit pas issue d'une volonté « sur » le corps, mais accompagnée par la pensée.

Tous les praticiens insistent sur l'importance du vocabulaire employé pour laisser faire le processus et non le forcer. Il s'agit de laisser faire le processus, de l'accompagner de façon qu'il serve de soutien à la mobilisation tonique du prémouvement. Campignon propose des exercices pour permettre au rythme respiratoire et musculaire de se produire en proposant d'utiliser l'imagerie : « ne forcez pas, essayez plutôt de bien visualiser le mouvement au bon endroit<sup>811</sup>. » Sa description nous plonge dans l'expérience que nous pouvons accompagner imaginativement : l'inspiration commence « en haut et en avant, par une légère flexion de la tête sur la colonne cervicale, sous l'action des muscles pré-cervicaux<sup>812</sup>», impulsion dynamique qui ouvre l'espace sous-occipital et se propage vers le bas comme une « onde vibratoire qui parcourt la colonne vertébrale » en plusieurs phases. Ainsi, il vaut mieux parler de « laisser entrer l'air », de « ramener l'air qui est autour de soi vers le ventre pour le remplir, en même temps que les poumons<sup>813</sup>», « d'attendre que le ventre commence à se remplir - comme une éponge qui se gorge...<sup>814</sup>» De même, l'expiration doit être passive : on « lâche » plutôt qu'on expire, on ne souffle pas. Une solution proposée est de se coucher à trois-quarts sur le ventre et mettre un ballon sous le ventre entre le nombril et la symphyse pubienne. On laisse alors faire le poids pour « laisser le ballon masser le ventre à l'expiration<sup>815</sup>», ou, si l'on pose simplement sa main sur le ventre, de « laisser venir l'air sous la main<sup>816</sup>». Les expressions utilisées me paraissent utiles pour la pratique pianistique : « l'espace disponible » créé par la dynamique respiratoire est ce même espace que nous modelons par le sonore.

Les mouvements réflexes de la colonne liés à la respiration se remarquent en particulier dans le vocabulaire des instrumentistes à cordes qui « tirent » et « poussent ». Assez souvent, le poussé est connecté à l'inspiration et le tiré à l'expiration. Mark prétend que le pianiste saura s'il doit « pousser » ou « tirer » en fonction de la phrase musicale<sup>817</sup>. En effet, on a tendance à inspirer pour aller chercher quelque chose (attraper un objet par exemple), ce qui nécessite d'allonger la colonne vertébrale et constitue un « prémouvement » : qu'il s'agisse alors d'attraper une tasse dans un placard ou d'une intention de qualité de son ou d'un fragment sonore à aller chercher, on peut considérer que ce geste « d'aller chercher » est identique et qu'y être attentif permet non seulement une modulation tonique « réelle » mais aussi une délimitation de soi-même et du fragment sonore par rapport à l'environnement. Une coordination est alors engendrée entre l'intention à se mouvoir et la respiration. Ainsi, très souvent, on demande de réaliser des gestes pendant l'expiration, ce qui est logique dans la mesure où pendant l'inspiration on éprouve le « repousser » qui prépare au mouvement, comme nous l'avons vu plus haut. Cependant, Bartenieff évoquait le lien respiratoire provoquant l'impulsion de « hollowing » à la fin de l'expiration, qu'elle décrit comme étant un exercice respiratoire intime :

---

<sup>811</sup> Ibid., p.162

<sup>812</sup> Ibid., p.54

<sup>813</sup> Ibid., p.75

<sup>814</sup> Notes de stage IRPECOR, cf. annexe II

<sup>815</sup> LESAGE Benoît. *Un corps à construire*. Toulouse : éditions Erès, 2021, p.143

<sup>816</sup> Notes de stage IRPECOR, cf. annexe II

<sup>817</sup> MARK Thomas. *Op.cit.*, p.25

Dans mon propre corps, je ressens cette séquence comme une légère sensation d'aspiration vers l'intérieur et vers le haut à la fin de l'expiration, que j'imagine se produire le long d'une ligne d'énergie similaire à celle de mon psoas. C'est comme un massage subtil. Cela contribue à ma capacité à me sentir en vie dans mon système de soutien interne<sup>818</sup>.

Dans tous les exercices présentés, elle demande de commencer le mouvement non pas au début de l'expiration mais à la fin de l'expiration, dans le prolongement de cette « impulsion vide » ou « hollow impulse ». Pendant l'inspiration, le tonus du diaphragme augmente pendant que celui des muscles abdominaux décroît, et vice versa pendant l'expiration. Ainsi, il existe entre ces deux groupes de muscles un équilibre « flottant » qui est tout le temps en déplacement entre deux directions. Le haut et le bas du corps sont en connexion étroite à travers la synergie et les rôles complémentaires et opposés du diaphragme et des muscles abdominaux profonds. Pour un pianiste, cette connexion est toujours à pousser plus profondément, puisque le pianiste a tendance à totalement « oublier » le bas de son corps.

La visualisation de l'ancrage « bas » de la respiration peut aider à trouver perceptivement cette connexion. Comme le remarque Hackney, on a tendance à penser la respiration comme une activité du haut du corps. En réalité, l'air entre dans les poumons à cause d'une action plus bas dans le corps. En effet, le diaphragme est un muscle qui forme le sol du thorax et qui est aussi le toit du contenu de l'abdomen : il est plus central, plus associé au noyau (*core*) qu'au haut du corps. Par ailleurs, les fibres musculaires de ce dôme s'attachent aux cartilages des côtes basses (11 et 12) : ainsi le diaphragme est connecté loin en bas au bassin pelvien, et les fibres musculaires du diaphragme sont entrelacées avec celles du psoas et d'autres muscles de l'abdomen, comme l'expliquent Hackney et Campignon. Hackney insiste sur la relation entre l'iliopsoas et le diaphragme pour comprendre le fonctionnement de la respiration et finalement la connexion entre haut et bas du corps. Le psoas connecte les jambes avec le tronc et n'est pas un simple muscle du « bas du corps » mais du centre, comme le diaphragme<sup>819</sup>.

Lorsqu'on se connecte perceptivement à la fin de l'expiration pour engager son mouvement, on engage les muscles à l'endroit de la sensation de creux afin de se redresser verticalement : on laisse l'impulsion voyager dans l'intérieur du corps. Il s'agit alors d'apprendre à se « dérouler » sans se hisser sur sa musculature périphérique mais en laissant faire le système postural. Ce « hollow impulse », moment de vide plein de potentiel, puisqu'il précède l'inspiration, m'a paru rencontrer celle de *sats*. La recherche de connexion entre cette sensation et la naissance du mouvement du bras, me semble être une piste de connexion à explorer, notamment pour intégrer la relation entre bas et haut du corps qui est si souvent « coupée » dans la pratique pianistique. Nous allons continuer à approfondir progressivement ce que peut constituer le prémouvement du geste du bras à travers les connexions suivantes.

---

<sup>818</sup> HACKNEY Peggy. *Op.cit.*, p.62-63 : « *In my own body I experience this sequence as a slight sensation of suctioning inward and upward at the end of the exhalation which I imagine to be happening along a line of energy that is similar to that of my psoas. It feels like a subtle massage. This contributes to my ability to feel alive in my internal support system.* »

<sup>819</sup> Ibid. « *the psoas is a link from the legs to the spine and can form a « kinetic chain » with the diaphragm to integrate upper and lower body activity through breath In other words, there is a internal communication pathway set up between the upper body and the lower body through the diaphragm/psoas interrelationship.* »

### 5.3.2 Le phrasé de l'émergence de soi et de l'autre : la connexion tête-coccyx

La connexion coccyx-tête est en relation avec notre verticalité, notre posture et la façon dont on s'inscrit dans le monde. Notre organisation entre coccyx et tête est très significative, révélant une organisation posturale que les autres interprètent immédiatement en termes de traits de caractère. En effet, notre façon de relier coccyx et tête par notre posture révèle immédiatement la relation que l'on veut avoir avec le monde, notre façon de lutter ou de ne pas lutter contre la gravité, de s'ouvrir aux autres ou de se fermer, de regarder les autres avec hauteur ou par en-dessous, de se montrer disponible, etc. Or très souvent, cette connexion n'est pas utilisée pour nous aider à nous mouvoir, elle ne nous guide pas, comme on peut le remarquer lorsqu'on cherche à faire émerger le mouvement de notre bras par le centre. Dans notre société, Hackney remarque que l'on a tendance à ne pas faire bouger le coccyx ni la tête, deux polarités pourtant essentielles à notre caractère vivant : la tête et le coccyx sont en constante relation et interaction. Pour Hackney, réaliser l'importance de cette connexion coccyx-tête est tout simplement l'essentiel pour un étudiant en mouvement<sup>820</sup>. Pour travailler ce schème, Hackney propose de l'explorer d'abord avec une autre personne : elle propose des jeux de miroir, d'imitation, d'opposés, de guidance entre soi et l'autre ou en relation avec la même force extérieure imaginaire etc. Tous ces types de relation sont d'ailleurs explorés par Savouret en improvisation générative.

#### 5.3.2.1 S'orienter en repoussant : le schème Céder/Pousser pour se délimiter

Nous avons évoqué avec l'exploration du schème de centre-périphérie l'expérience de « l'entrejeu » permettant l'émergence d'un prémouvement. Par une attention constante et mobile au centre s'ouvre la possibilité d'une expérience de mise en relation entre nous et le monde. Le schème coccyx-tête est quant à lui davantage axé sur la mise en relation à autrui ; en ce sens il permet d'aller plus loin dans l'expérience de la délimitation entre soi et l'autre et de la connexion qui est à la base des Fondamentaux. En conséquence, c'est à partir de ce schème coccyx-tête que Peggy Hackney distingue les deux schèmes fondamentaux à l'apprentissage du « repousser » et de « l'aller vers », et que nous analyserons dans le cadre de la pratique pianistique où ils paraissent essentiels également :

A. *Yield and Push patterning*, ou schème du « Céder (ou laisser venir) /Pousser »

B. *Reach and Pull patterning*, ou schème de « l'Atteindre/Tirer »

Ces deux schèmes ont beaucoup attiré mon attention car ils associent un Tirer à un Pousser comme catégorisation fondamentale de nos mouvements par rapport au monde. Cela renvoie aux gestes des instrumentistes à cordes, à ma notation personnelle de certains mouvements et plus largement aux aspects essentiels de la Forme : « se disperser » et « se rassembler ». Dans la perspective des schèmes, ce phrasé renvoi à la dynamique du repousser, de l'auto-agrandissement et de rassemblement de la colonne vertébrale que nous avons évoquée. Ces deux gestes semblent identiques du point de vue de « l'Effort » : une même forme motrice peut d'ailleurs être considérée comme un Tirer ou comme un Pousser, y compris chaque

---

<sup>820</sup> Ibid., p.87

mouvement du pianiste, habituellement orienté vers le bas en raison de la morphologie de l'instrument. En effet, Hackney explique que ces deux gestes Pousser et Tirer pourraient sembler être de la même nature, en ce qui concerne l'Effort : tout geste peut être un poussé ou un tiré, et même dans un phrasé plus global, un tiré peut aussi être un poussé pour aller ailleurs. Pourtant, ils sont éprouvés différemment et sont connectés par cette différence d'éprouvé. En réalité, ce sont les phases préparatoires à ces deux gestes qui font toute la différence : le Céder et l'Atteindre – « *Yield and Reach* ».

En *Body Mind Centering*, discipline d'éducation somatique par le mouvement et le toucher fondée par Bonnie Bainbridge-Cohen<sup>821</sup>, qui fut une élève de Bartenieff, le Céder-Pousser précède toujours le mouvement qui se déploie dans l'espace. Céder apporte une façon de fusionner, de se lier avec la surface avec laquelle nous sommes en contact avant de nous séparer avec le Pousser ; l'Atteindre apporte une fusion avec le but de notre geste, une « aimantation » avant le Tirer. Le Céder se met en place par la dialectique du poids. En eutonie, on l'appelle le « transport » : on cède son poids pour pouvoir repousser. Le Pousser est donc précédé d'un « céder » sur l'importance duquel Hackney insiste : le Céder permet d'avoir un retour perceptif du sol qui confirme à l'individu qui se meut le sentiment de sa propre existence. On cherche donc à se différencier, à « partir de là où l'on est » en déposant son poids, et non en décidant de peser : le Pousser n'est pas un acte volontariste. Céder me semble correspondre à une sorte d'attitude périphérique préalable au Pousser focal, c'est-à-dire à une mise en relation avec « l'autre de soi ». En effet, les images utilisées par les praticiens évoquent la recherche d'une relation à l'altérité, d'une différenciation : on dépose son poids sur Terre, on imagine des « racines » qui nous enfoncent vers le sol, ou on imagine que la terre monte vers nous (ou le clavier...) pour nous soutenir : quelque chose nous aspire, nous meut jusqu'à ce que le geste du repousser émerge, dans le même mouvement<sup>822</sup>.

De la même façon, le « Pousser » est précédé d'un « Atteindre », c'est-à-dire d'une mise en relation haptique avec l'espace que l'on veut atteindre, avant de l'attraper. Par ailleurs, le Pousser, qui correspond à l'attitude par rapport au poids, demeure et se module en permanence pendant le geste de Tirer, qui sont étroitement liés dans l'expérience. En poussant, on « atteint » en imagination : on se prépare à « aller vers » avec une autre zone du corps, par exemple l'omoplate. Ainsi, si le Céder permet de se relier avec le support avant de se séparer avec le Pousser, l'Atteindre permet de s'orienter dans l'espace, il permet la « prise » avant le Tirer. De la même façon, Atteindre nécessite des images liées à l'altérité qui nous meut : il me semble constituer ce moment d'attitude périphérique par laquelle on se met en relation avec l'altérité et dans laquelle notre geste s'inscrit. D'une manière générale, ce phrasé Céder-Pousser-Atteindre-Tirer permet de restructurer le phrasé « repousser-jaillir » fondamental au développement du bébé, et qui implique, nous l'avons vu, de savoir se sentir porté (Céder et Pousser) et d'être aimanté par rapport à l'environnement (Atteindre). En quelque sorte, par ce phrasé, il y a toujours une mise en perspective entre deux zones du corps et de l'espace permettant d'apprendre à « être porté ».

---

<sup>821</sup> BAINBRIDGE-COHEN Bonnie. *Sensing, feeling, and action*. Contact Editions, 2012

<sup>822</sup> HACKNEY Peggy. *Op.cit.*, p.89-90



### 5.3.2.2 Définir ses limites avec le phrasé Céder/Pousser et la connexion coccyx-tête

Pour Hackney, apprendre à définir ses limites est fondamental avant de se mouvoir vers l'environnement : on apprend à habiter son espace pour s'en « saisir » afin de se projeter plus loin. Le processus de définition de ses limites va avec le processus de « se sentir soi ». L'apprentissage de ce phrasé constitue alors une structuration psychocorporelle essentielle du sentiment d'être soi, compris comme lieu familier où l'on développe des habitudes de projection de nous-mêmes dans le monde (de « prise »).

Pour le comprendre, Hackney propose de faire l'expérience (comme les bébés) de s'allonger sur le ventre et de sentir qu'on dépose notre poids à travers la terre, en imaginant un flux qui s'écoule depuis nos avant-bras posés sur terre comme s'ils dégouлинаient jusqu'à ce que la terre rencontre notre Céder et qu'il devienne un Pousser. Cette sensation nous donne une « confirmation de notre incarnation », de notre existence à travers notre corps. Le Céder nous permet de nous relier et de développer une attitude par rapport à la gravité, de nous connecter à la terre, pour finalement pousser : le poussé apparaît perceptivement comme un mouvement de « l'être décidé » grâce à sa continuité avec le Céder. En effet, lorsqu'on « pousse », on comprime le corps et sa structure osseuse, musculaire, mais aussi les différents organes, ce qui provoque alors une attention proprioceptive à cette structure qui renvoie à la solidité de l'Être.

Le Céder/Pousser (Yield and Push issu du *Body Mind Centering*) fait partie des outils de modulation tonique développés par Benoît Lesage en s'intégrant plus largement aux processus permettant de se sentir soi par les appuis au sol<sup>823</sup>. Lesage remarque que le vocabulaire employé est ici aussi très important<sup>824</sup>, afin que le Céder précède effectivement le Pousser et soit le fruit d'une attitude périphérique : on laisse le poids traverser pour laisser le réflexe tonique organiser sa posture, en se servant des réflexes vestibulaires-toniques induits par le déséquilibre. Au lieu de forcer le geste d'appui en s'imaginant seul en train « d'appuyer », on apprend à se laisser rebondir par le Céder et Pousser : on perçoit un retour de la terre que l'on exploite et qui nous donne de la force. Le Céder et Pousser permet d'apprendre à partir de quelque part, à se séparer soi du support et donc à commencer à former une kinesphère personnelle par laquelle on va investir son propre espace et devenir un individu. Lesage propose également des « jeux autour des appuis osseux » sous formes d'explorations en mouvement et de questions, ou de percussions osseuses<sup>825</sup> afin de travailler la présence au squelette, essentielle pour développer la « sécurité osseuse » et la densité du noyau (*core*)<sup>826</sup>.

Par le schème de « l'Atteindre et Tirer », on développe la capacité de bouger en relation et dans le monde, dans l'espace qui dépasse l'individu. On se connecte à un but en s'orientant au-delà de l'espace habituel de sa kinesphère : lorsqu'on est soutenu par un Céder et Pousser, on développe la capacité d'aller « vers » quelque chose. Hackney explique que ce phrasé constitue un aspect important de la capacité à « choisir ». Or, on parle régulièrement de « choisir » le son afin de prendre la parole en tant que sujet, ce qui passe tout d'abord par la possibilité de choisir notre orientation. Je trouve porteur de comprendre que la capacité à « choisir » et à être expressif passe par l'apprentissage de cette structure de phrasé, comme le

---

<sup>823</sup> LESAGE Benoît. *Un corps à construire*. Toulouse : éditions Erès, 2021, p.148

<sup>824</sup> Ibid. et Notes de stage IRPECOR, cf. annexe II

<sup>825</sup> Ibid.

<sup>826</sup> LESAGE Benoît. *Un corps à construire*. Toulouse : éditions Erès, 2021, p.149

fait de se projeter dans une direction claire au piano et de soutenir le prémouvement par un « Céder et Pousser », et ce même si le mouvement est minime par rapport à celui d'un danseur ou même par rapport à certains mouvements de la vie quotidienne. Dans le développement du bébé, le Céder et Pousser permet de développer l'attitude par rapport à la gravité, et précède l'apprentissage du séquençage avec le schème de « l'Atteindre et Tirer » qui correspond à la phase où il apprend à ramper, à se propulser vers l'extérieur, jusqu'à ce que cela l'amène debout.

À travers la connexion coccyx/tête, ce phrasé permet de se mettre en relation avec l'environnement et à connecter son mouvement au prémouvement. Prenant l'exemple du saut, Hackney remarque que certains danseurs et « mouveurs » se lancent dans des mouvements qui vont bien au-delà de leurs possibilités et de leur sentiment d'eux-mêmes et qui les déconnectent finalement d'eux-mêmes<sup>827</sup> : cela renvoie exactement aux situations problématiques que nous avons abordées au début de ce travail. Le « fil de soi » est coupé, le mouvement ne fait pas sens et est crispant, nocif : nous n'avons pas accès à nous-mêmes le faisant. L'Atteindre n'est pas soutenu par un phrasé de Céder et Pousser qui devrait le précéder et être modulé au cours du déploiement du geste du Tirer. Inversement, elle observe que certains autres individus font beaucoup d'efforts pour soutenir leur mouvement mais ne semblent pas tenir compte de l'espace qu'ils traversent pour le faire. Cela peut s'expliquer par le fait qu'ils posent leur attention sur le Pousser, mais que le chemin tracé dans l'espace n'est pas suffisamment clair, qu'ils ne sont pas « aimantés » par l'espace, ils manquent d'Atteindre. Par exemple dans le sport, la « tête » qui guide est fréquemment la partie Atteindre du mouvement, qu'il faut apprendre à connecter avec la partie basse du corps qui la soutient<sup>828</sup>.

### 5.3.2.3 Le « Céder », « l'Atteindre » et l'écoute à reculons

Le Céder et Pousser permet d'ouvrir des perspectives pour développer un sentiment de soi dans la pratique musicale, non par l'appui superficiel et volontaire ou par la fixation d'une zone, mais par une attention qui relie et inscrit dans l'environnement. Le Céder par lequel on dépose son poids semble permettre de fixer ses limites, sentiment qui précède le geste instrumental : si l'on apprend à le séquencer avec un Atteindre, il permet de sentir la continuité de l'action tout en délimitant les éléments entre eux. L'expérience de l'alternance perceptive par l'attitude périphérique du Céder et de l'Atteindre permettent de faire de ce « repousser » une façon de se phraser au monde qui implique une relation à l'altérité. « Déposer son poids » permet un déplacement du point de sentir empêchant de faire du Pousser une forme motrice qui viendrait s'ajouter à la succession de tout ce qu'on doit faire.

En réactivant le schème du repousser, on va apprendre à alterner une attitude périphérique et une attitude focale, une alternance perceptive qui permet l'écoute « à reculons » et met le musicien en relation : une dialectique s'instaure entre la sensation de déposer son poids, de se lier avec le support, puis de se séparer, qui est essentielle psychiquement et physiquement. Le « repousser » fondateur se vit différemment, construit des qualités de gestes différentes entre les notes, entre les impacts. Ce phrasé est à mon avis le principal enjeu de « l'intervalle » entre les gestes du pianiste et constitue alors une expérience qu'on doit

---

<sup>827</sup> HACKNEY Peggy. *Op.cit.*, p.91

<sup>828</sup> *Ibid.* p.91

apprendre à moduler. En se délimitant, on délimite la façon dont on se « saisit » perceptivement du vécu passé et de notre virtualité à venir : on n'articule pas mais on est articulé, « joué », par le Céder et Pousser. Nous allons explorer quelques pistes pour construire ce phrasé.

#### **5.3.2.4 Explorer le Céder/Pousser/Atteindre/Tirer avec la connexion coccyx-tête**

Les deux parties du processus, Céder et Pousser d'un côté, et Atteindre et Tirer de l'autre, vont ensemble, puisque le « repousser » est toujours « orienté vers ». Cependant, dans le travail en amont, il est possible d'explorer l'une et l'autre partie de façon relativement séparée : Hackney explique que si dans le développement, le Céder et Pousser précède, cependant aucun processus ne s'apprend de façon linéaire, mais par vagues qui se tuilent. Pour pouvoir apprendre à se délimiter et à choisir sa direction, il est nécessaire que notre intention spatiale soit claire, c'est-à-dire que nous ayons conscience des capacités de notre corps en termes d'investissement de l'espace, d'endroits où nous pouvons nous articuler et de lieux d'équilibre qui soutiennent le processus d'ancrage (*grounding*) et de Céder and Pousser. En particulier, il me semble important d'avoir des notions d'anatomie pour comprendre entre quelles parties du corps faire des connexions, soutenues par des techniques qui permettent en effet de faire l'expérience de ces connexions.

Les exercices qu'elle propose explorent le phrasé entre tête et coccyx grâce au schème Céder and Pousser, toujours connecté au schème de centre/périphérie (les mouvements partent du centre). Au départ, le Céder and Pousser est ressenti au niveau du coccyx qui porte alors le mouvement, puis par la tête. Les exercices reprennent une position fœtale,<sup>829</sup> puis le phrasé connecté à la respiration nous mène la tête contre le sol, puis debout, de façon fluide et « décidée » par l'expérience du Céder. L'objectif est d'apprendre à allonger la colonne pour se sentir « aller vers » (Atteindre) en partant de quelque part, c'est-à-dire en séquençant avec un Pousser qui précède. Le Céder et Pousser cherche à donner un sentiment de d'ancrage, tandis que l'Atteindre et Tirer apporte un sentiment d'aller quelque part.

Tous ces exercices dépassent le cadre de la pratique pianistique et pourtant la soutiennent, je vais prendre donc quelques exemples d'images qui me paraissent adaptés. Cette exploration au piano peut amener à se sentir « situé », et à aller quelque part par notre geste, en se référant aux schèmes du mouvement vivant.

#### **5.3.2.5 Cartographier l'alignement**

La connexion tête-coccyx est associée à notre façon de nous aligner au niveau postural. Le problème de l'imaginaire de la posture « droite », avec le dos « droit » est pointé par la plupart des praticiens en Technique Alexander ou autres disciplines somato-sensorielles. Cette conception encourage une posture statique et forcée, qui fixe souvent la tête ou le bas du dos et empêche la colonne de se mouvoir selon ses réflexes. Or, c'est la présence à la connexion entre coccyx et tête qui permet de se réaligner à tout moment, de façon adaptative, en fonction du déséquilibre perçu et non en fonction d'une norme. Lorsqu'on cherche une forme qui semble

---

<sup>829</sup> HACKNEY Peggy. *Op.cit.*, p.93

« bonne » de l'extérieur, cela n'encourage pas à faire l'expérience d'un soutien interne.

Je vais résumer les erreurs de cartographie les plus courantes au sujet de l'alignement, erreurs qui contraignent notre liberté de mouvement et limitent notre relation au monde dans la

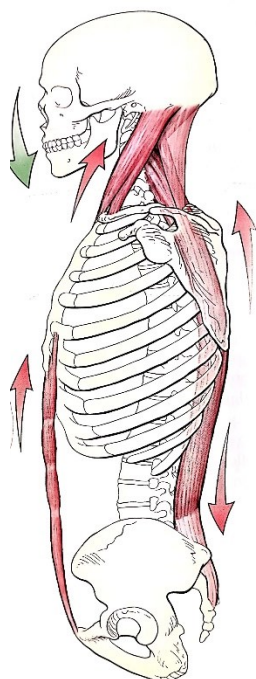


Fig.68 DIMON. Jeu des muscles de la colonne vertébrale.

vie, et bien sûr au piano. Tout d'abord, on a vu que l'étirement de la colonne vertébrale et les mouvements d'ajustement constituent des réflexes à la gravité : on doit permettre à la colonne de s'étirer et non le faire exprès<sup>830</sup>. Le dos comporte cinq feuilles de muscles dont les plus profonds travaillent de concert pour maintenir la stabilité du tronc entier. Les muscles sont des organes non seulement moteurs mais sensoriels qui réagissent à l'étirement, ce qui nous permet de sentir le processus, de l'imaginer et de l'accompagner :

Par exemple, lorsque les genoux s'affaissent, les muscles de la cuisse qui tendent la jambe sont étirés par-dessus l'articulation du genou. Les récepteurs musculaires perçoivent cet accroissement de la longueur et réagissent en incitant les muscles à se contracter juste assez pour le contrecarrer. Des réactions involontaires à l'étirement – réflexes d'étirement – prennent place en permanence dans l'ensemble du corps. [...] Les muscles réagissent donc en permanence aux forces externes en vue de stabiliser le squelette lorsque l'individu se tient debout ou se déplace<sup>831</sup>.

Si l'on tire notre colonne pour « aller contre » la gravité ou pour « se tenir droit », notre corps est simplement crispé et ne parvient plus à s'organiser en s'ajustant en permanence.

En outre, il est essentiel pour la cartographie de l'alignement de modifier ou d'affiner les représentations habituelles de la colonne vertébrale : en particulier, ne pas imaginer la colonne vertébrale comme un os du « derrière du dos », alors qu'elle est un ensemble composé et complexe qui implique une relation active entre le crâne, 24 vertèbres et le sacrum et le coccyx : à la naissance nous avons 33 os, dont 5 vertèbres qui fusionnent plus tard pour constituer le sacrum, puis 4 os très petits pour le coccyx : à l'âge adulte, nous avons 24 segments osseux dont 12 portent les côtes<sup>832</sup>.

Par ailleurs, l'axe vertical n'est pas confondu avec la colonne, et ne se situe pas en arrière du corps, mais plutôt légèrement en avant. La distinction entre colonne vertébrale et « arrière du dos » est capitale, sinon on développe une façon de s'asseoir orientée vers l'arrière<sup>833</sup>. La partie arrière loge les nerfs et ancre les côtes : « il est essentiel de comprendre que la partie portante de la colonne vertébrale est la partie antérieure de la colonne vertébrale. Elle est proche du centre du corps<sup>834</sup>. » C'est la partie avant de la colonne qui peut délivrer le poids : la partie arrière de la colonne et la partie arrière du bassin doit être libre. Très souvent, la tête n'est pas alignée car on ne la sent pas en connexion avec le reste, elle n'est donc pas dans la ligne de gravité et on est obligés de la porter avec les muscles du cou, ce qui contraint notre colonne et notre corps entier. Le centre de gravité est en avant, sur le devant de la colonne vertébrale qui

<sup>830</sup> Ibid.

<sup>831</sup> DIMON Théodore. *Le corps en mouvement*. Editions Guy Trédaniel, 2014, p.19

<sup>832</sup> Ibid., p.189

<sup>833</sup> MARK Thomas. *Op.cit.*, p.24

<sup>834</sup> Ibid. « it is vital to grasp that the weigh-bearing part of spine is the front part of the spine. It is close to the center of the body. »

est constituée de telle sorte que sa face avant est à même de porter le poids, au contraire de sa face arrière.

Enfin, la colonne vertébrale n'est pas une « colonne », elle est faite de nombreuses pièces : il faut l'imaginer très mobile afin qu'elle puisse résister à la compression et distribuer le poids ; les vertèbres et disques sont d'ailleurs de plus en plus larges au fur et à mesure qu'ils sont proches de la terre. Elle sert de support, non pas comme une colonne rigide et fixe, mais comme un système de soutien tensile constitué de couches de muscles posturaux qui maintiennent l'équilibre de la structure en jouant avec des forces qui tirent de façon équivalente dans des directions opposées, ce que montrent les illustrations de Dimon (cf. fig.68)<sup>835</sup>.

Toutes les aires de la colonne ne sont pas les mêmes : les cervicales, les dorsales, les lombaires ont des fonctions différentes. Pour commencer à structurer un alignement sain, partir à la recherche des courbures naturelles propres à chaque zone est essentiel, en les imaginant et en les ajustant aux différents mouvements de la vie quotidienne. Hackney propose de sentir ce constant ajustement comme une sorte de « maison<sup>836</sup> » à laquelle on peut toujours revenir, un lieu confortable et propre à chacun, car le degré de ces courbes diffère selon chaque personne. Le « fil de soi » induit par le Céder et Pousser va alors avec une attention à l'ajustement permanent des zones les plus centrales du corps qui permet de construire la continuité affective entre les mouvements et une façon « d'habiter » en posant l'attention sur notre alignement.

### 5.3.2.6 L'imagerie de l'ajustement de l'alignement

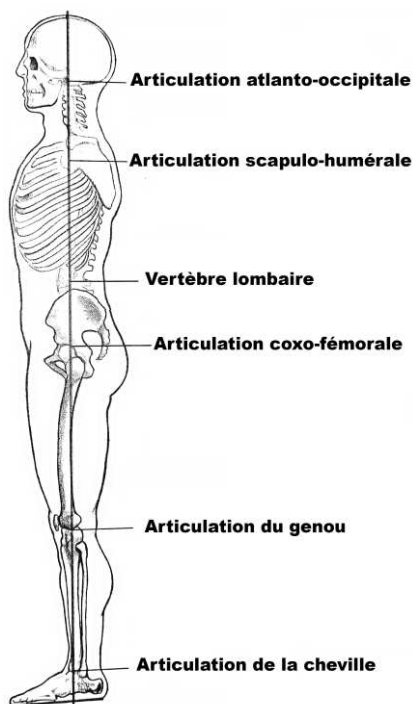


Fig.69 Six points pour cartographier les lieux d'équilibre

Afin d'apprendre à ajuster l'alignement, Thomas Mark propose plusieurs méthodes pour cartographier et libérer le corps qui permettent de laisser l'espace nous organiser : créer des lignes imaginaires, penser des flux et des directions. Ainsi, il propose ce dessin très simple de six « points d'équilibre » (cf. fig.69)<sup>837</sup>. Afin de se tenir debout et de s'asseoir en équilibre, d'éliminer les tensions et d'avoir le maximum de liberté dans les bras, on cherche l'alignement de six zones pivots qui sont des « lieux d'équilibre ». En particulier, pour sentir notre axialité et non notre « colonne vertébrale dans le dos », Thomas Mark propose de cartographier (cf. fig.69) la douzième vertèbre comme proche de la ligne de gravité, nous permettant d'imaginer le passage de notre alignement antigravitaire à ce niveau-là. La colonne peut être imaginée au centre au niveau des oreilles et au niveau de la plus basse côte et du bassin, permettant de la mobilité et un sentiment de volume au niveau de l'espace du dos. En imaginant et en restant attentif à toutes ces articulations, on permet au corps d'organiser sa modulation

<sup>835</sup> DIMON Théodore. *Le corps en mouvement*. Editions Guy Trédaniel, 2014, p.36

<sup>836</sup> Ibid. p.106

<sup>837</sup> MARK Thomas. *Op.cit.*, p.36

tonique pour moduler son équilibre. Mark souligne qu'afin de développer des connexions dynamiques entre les différentes parties du corps, il est préférable de parler d'articulations et non de structures car les récepteurs kinesthésiques sont concentrés dans les articulations.

Nous allons explorer ces articulations à partir de la première, essentielle pour la connexion coccyx-tête : l'articulation atlanto-occipitale. Hackney explique qu'un aspect important de la connexion tête-coccyx est lié à la capacité à différencier la tête du cou qui ne sont pas bloqués ensemble<sup>838</sup>, aspect dont Mark souligne aussi l'importance, notamment pour les pianistes<sup>839</sup>. L'articulation atlanto-occipitale où la tête rencontre la colonne doit pouvoir s'animer (située à peu près au niveau des oreilles). La tête et le coccyx sont alors libres de se mouvoir afin de réajuster l'alignement. En effet, l'équilibre de la tête est crucial et la notion de « tête qui guide » est un élément-clé de la Technique Alexander : le crâne est situé en avant, il

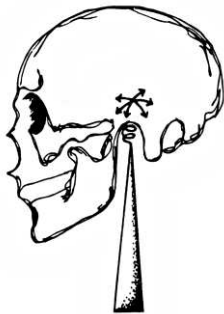


Fig.70 HACKNEY.  
L'articulation atlanto-occipitale :  
« La tête commence au niveau de l'oreille »

est donc plus lourd en avant qu'en arrière, ce qui lui permet de jouer un rôle pour tirer les muscles extenseurs de la nuque et finalement étirer la colonne vertébrale d'une façon « cruciale pour le fonctionnement des muscles posturaux l'étayant<sup>840</sup>. » Si la tête est bien équilibrée, alors « son inclinaison en avant étire les muscles extenseurs et signale le moment approprié pour la reprise d'une posture verticale [...] On éprouve alors une impression de légèreté et d'élasticité, de se redresser sans effort contre la gravité<sup>841</sup>. » Cette organisation tête/colonne vertébrale est particulièrement importante pour les pianistes, car elle permet de s'ajuster toniquement au niveau de l'axe vertical afin de sentir une légèreté au niveau des bras qui nous paraissent alors « suspendus », sans que nous ayons besoin de faire d'efforts pour les porter<sup>842</sup>. Tout comme la modulation tonique, « l'équilibre de la tête ne peut toutefois pas être

induit par un effort direct. [...] L'équilibre de la tête n'est pas un objectif en soi, mais un état naturel global du système musculaire, où le tronc retrouve sa flexibilité et son expansion<sup>843</sup>. » On doit donc apprendre à laisser la tête monter sans interférer avec la longueur de la face antérieure du corps. Il ne s'agit pas de la mouvoir volontairement mais plutôt de la laisser flotter, ce qui sera permis si la connexion coccyx-tête est bien structurée. Selon une représentation fautive et assez courante, on imagine souvent que le crâne est situé au centre au sommet de la colonne, ce qui amène à reculer la tête ou à l'affaisser, désorganise la colonne et lui fait perdre son élasticité ; on pense parfois aussi que la mâchoire inclut le crâne, et que le cou commence en bas de la mâchoire : on développe alors une unité « tête-cou » très crispante. Or, selon Mark, la mâchoire ne fait pas partie du crâne auquel elle est rattachée par l'articulation atlanto-occipitale : la mâchoire doit pouvoir se mouvoir librement sans perturber l'équilibre du crâne<sup>844</sup>.

Hackney recommande d'utiliser l'imagerie pour permettre au système neuromusculaire de trouver ses propres connexions et lignes d'énergie. Lorsqu'on bouge sa tête, il faut lui permettre de commencer son action au niveau des oreilles, et non plus bas (cf. fig.70) : on peut

<sup>838</sup> HACKNEY Peggy. *Op.cit.*, p.98

<sup>839</sup> MARK Thomas. *Op.cit.*, p.25

<sup>840</sup> DIMON Théodore. *Le corps en mouvement*. Editions Guy Trédaniel, 2014, p.20

<sup>841</sup> Ibid.

<sup>842</sup> MARK Thomas. *Op.cit.*, p.25

<sup>843</sup> DIMON Théodore. *Op.cit.*, p.37

<sup>844</sup> MARK Thomas. *Op.cit.*, p.18

bouger légèrement en faisant des petits 8 avec la tête pour sentir le niveau de l'articulation atlanto-occipitale. On cherche alors l'équilibre de la tête sans la mâchoire, qui n'en fait pas partie : Mark propose de penser à une ligne imaginaire qui va droit derrière de la mâchoire haute au bas des oreilles et à la base du crâne. Il propose une imagerie dynamique pour cartographier l'articulation atlanto-occipitale qui permet de libérer les muscles du cou en permettant un mouvement facile de la tête et des bras :

Prenez conscience que vos oreilles sont au centre, d'avant en arrière, du crâne. Ensuite, imaginez une ligne traversant votre tête et reliant vos oreilles l'une à l'autre. Lorsque vous hochez la tête, vous pouvez prendre conscience que la ligne reliant vos oreilles est l'axe du mouvement de hochement et remarquer que votre colonne vertébrale n'a pas besoin de bouger avec votre tête. Vous pouvez prendre conscience de l'articulation atlanto-occipitale. [...] Il existe de nombreux récepteurs kinesthésiques dans l'articulation atlanto-occipitale qui vous informent des mouvements de la tête<sup>845</sup>.

Peggy Hackney propose le même type d'image permettant de relâcher la tension et de sentir l'articulation : imaginez que les oreilles « tournent vers l'avant », avec votre regard intérieur (« *in your mind's eyes* »). Une fois qu'ils ont tourné vers l'avant, regardez-les s'éloigner de votre tête en formant une roue d'épingle<sup>846</sup>».

Concernant l'organisation de l'alignement de façon plus globale, l'image des courants est très souvent utilisée pour réveiller le processus d'initiation du mouvement au centre vers la périphérie et de le prolonger par la connexion tête/coccyx. Cette image qu'elle nomme « *vertical throughness* » (fig.71), ou « verticalité », me paraît révélatrice du processus. Un courant connecté à l'expiration se déroule jusqu'à sortir par le dessus de la tête : « votre tête s'éloigne de votre cou comme une balle flottant au-dessus de la rivière<sup>847</sup> ». Allongé avec les pieds posés sur le sol, genoux vers le plafond :

Dans votre esprit, observez deux ruisseaux qui traversent votre bassin pelvien, descendent une légère colline de part et d'autre de votre crête pubienne jusqu'à votre 12e vertèbre thoracique, le long des lignes de votre psoas. Au niveau de votre côte inférieure, ces ruisseaux se rejoignent pour former une rivière qui continue à couler vers le cou à travers une belle vallée verdoyante dans la région de votre poitrine. Lorsqu'elle atteint votre cou, observez-la descendre une légère colline jusqu'au niveau de vos oreilles, puis continuer vers l'avant. Imaginez que votre tête est une boule qui flotte au sommet de la rivière et qui s'éloigne. Si vous regardez la rivière dans votre cou couler profondément, en sentant le mouvement rapide de l'eau aux niveaux inférieurs de la rivière (lit de la rivière), tandis que la balle flotte au-dessus de la rivière, vous vous empêcherez de rentrer le menton. Vous sentirez que l'avant et l'arrière de votre cou sont ouverts et s'allongent<sup>848</sup>.

Si l'on sent la rivière couler profondément, on sent que la nuque est ouverte et s'allonge. Ce type d'image permet de soutenir la tête et de laisser la tête guider en mobilisant les abdominaux internes et non pas les superficiels. A la fin de l'expiration, au moment de

---

<sup>845</sup> MARK Thomas. *Op.cit.*, p.39. « *Become aware of your ears as the center, front to back, of the skull. Next, imagine a line through your head connecting your ears to each others. As you nod your head, you can be aware of the line connecting your ears as the axis of the nodding movement and notice that your spine does not need to move with your head. You can develop awareness of Atlantooccipital joint. [...] There are numerous kinesthetic receptors in the atlanto-occipital joint to tell you about the head's movement* »

<sup>846</sup> HACKNEY Peggy. *Op.cit.*, p.99 : « *your ears rotate forward in your mind's eye. Then once they are rotating forward, watch them begin to pinwheel out away from your head.* »

<sup>847</sup> Ibid. « *your head flows away from your neck like a ball floating away on top of the river* »

<sup>848</sup> Ibid., p.79. « *In your mind's eye watch two streams flowing through your pelvic basin, down a slight hill from both sides of your pubic crest to your 12th thoracic vertebra, along the lines of your psoas. At the level of your lower rib, these streams join to form a river which continues flowing neckward through a beautiful verdant valley in your chest area. When it Atteindrees your neck, watch it flow down a slight hill to the level of your ears, then continue heandward. Imagine that your head is a ball which is floating on top of he river and it is floating away. If you watch the river in your neck flowing deeply, sensing he fast-flowing motion of the water at the lower levels of the river (riverbed), while the bal lis floating way on top of the river, i twill prevent you from tucking your chin. You will sense that both the front and the back of your neck are open and lengthening.* »

l'impulsion vide (« *hollow impulse* »), la rivière imaginaire atteint la tête et la tête est amenée par ce courant à se relever du sol à partir du centre et vers le plafond par une courbe. Le dos de la colonne s'allonge alors et l'objectif est que nos abdominaux superficiels ne se mobilisent pas : pour cela, l'image se prolonge dans notre imagerie (« *mind's eyes* »), à travers laquelle la tête et le coccyx s'éloignent, connectés l'un à l'autre lorsqu'on se relève du sol ; elle propose



Fig.71  
HACKNEY  
« *vertical throughness* » :  
Imagerie des courants pour l'alignement, la verticalité

d'imaginer que quelqu'un est en train de soutenir la longueur de la colonne tout au long du derrière du corps pendant le mouvement ; la colonne est alors en flexion mais l'impression est que cette courbe l'allonge, au lieu de la raccourcir. A chaque moment, l'impression d'allongement est permise par l'attitude périphérique, la relation avec l'altérité qui nous meut à chaque phase de notre mouvement, stimulée par l'imaginaire de quelqu'un ou de quelque chose.

Cette imagerie des courants (cf. fig.71) permet d'explorer plusieurs schèmes à la fois : la connexion centre-périphérie, la connexion tête-coccyx à travers laquelle la colonne vertébrale est libre de changer de forme en fonction de ses réflexes d'ajustement antigravifique et des intentions de l'individu ; mais aussi le schème haut-bas, puisque le psoas apporte une connexion depuis les jambes par la colonne, et que l'imagerie permet de continuer cette connexion à travers le « centre » jusqu'à au-dessus de la tête. La simple image de la fontaine (cf. fig.71) qui traverse le centre du corps peut rendre le corps vivant, notamment si on imagine que la tête flotte au-dessus du corps, portée par l'eau de la fontaine qui jaillit, permettant au cou de se sentir « couler » derrière et vers le haut plutôt que vers le bas, et construisant une connexion tête/cou libre, et mobile<sup>849</sup>. On peut aussi imaginer que l'eau sort de la tête par au-dessus : toute imagerie est à adapter selon les individus. À travers cet imaginaire, on ne s'arrête pas à la tête, mais on imagine une ligne infinie et dynamique, ce qui est important pour la construction de notre axialité : on travaille avec des axes infinis, avec une représentation de la verticale qui nous organise, et non avec notre « représentation de la colonne vertébrale ». Ce processus agit donc sur l'équilibre du corps et la liberté de la colonne, de façon à sentir sa tête qui « guide » et « flotte ».

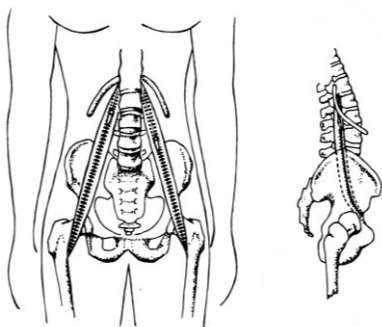


Fig.72 HACKNEY. Imagerie des fermetures éclair le long des psoas, en mouvement

Au sujet de l'alignement, Hackney utilise une autre image efficace permettant de cartographier les psoas, essentiels pour la présence au centre du corps : imaginer que l'on a un pantalon taille très haut avec deux fermetures éclair devant, en oblique, le long de la ligne de nos psoas<sup>850</sup>(cf. fig.72). On peut alors imaginer le mouvement des fermetures éclair lorsqu'on s'assoit, qu'on se met debout, etc.

Elle propose aussi l'image du 8 qui entoure le corps de façon dynamique dont elle souligne l'aspect spiralé (cf. fig.73)<sup>851</sup>, ce qui donne une dimension tridimensionnelle à l'imagerie de l'alignement, sur laquelle Hackney insiste : elle encourage la perception des volumes du corps et la modification de sa

<sup>849</sup> Ibid. p.100

<sup>850</sup> Ibid.

<sup>851</sup> Ibid., p.101



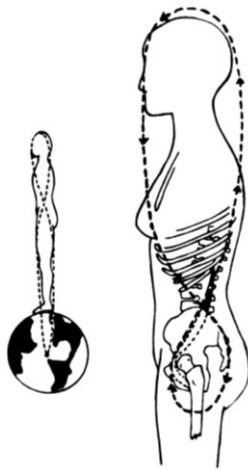


Fig.73 HACKNEY  
L'imaginaire du 8  
spirale

forme. Ces images me paraissent être très adaptées à l'imaginaire de « l'énergie » que l'on mène dans le temps : lorsque Susan Manoff parle de « queue de poisson » pour reprendre appui entre les phrases, il ne s'agit pas d'un imaginaire d'un appui direct et vertical mais davantage de l'entrejeu que l'on peut construire en dirigeant notre énergie et notre écoute des interférences avec des images de « fontaine », de « zip », de « 8 dynamique ».

Même si les bras ne portent pas notre poids lorsqu'on est debout ou assis, Thomas Mark ajoute un point d'équilibre au niveau des bras spécifiquement pour les pianistes, étant donné que les bras sont toujours soulevés, qui correspond à l'articulation scapulo-humérale<sup>852</sup>. En effet, il explique que la modulation de l'ancrage (*grounding*) et la capacité de la colonne à s'ajuster librement est essentielle pour sentir que nos bras sont libres et qu'ils peuvent « aller vers », « s'orienter », (Atteindre) comme on le souhaite. Les bras semblent flotter librement lorsque la colonne peut se mouvoir librement : il est donc essentiel pour les pianistes d'être à même de réorganiser leurs appuis, afin de soutenir les bras. Les bras ne portent pas le poids du corps, ils sont portés. Ainsi, la notion couramment utilisée de « poids du bras » n'a pas de fondement : l'appui est central et vient de la liberté de la colonne et du système postural à se réajuster pour maintenir l'équilibre.

L'allongement et le regroupement de la colonne vertébrale sont absolument essentiels pour les pianistes. En effet, le soutien des bras n'est possible que si la colonne vertébrale s'allonge et se rassemble. Sans cela, les bras du pianiste se sentent lourds et « retenus ». Avec, les bras se sentent portés. Lorsque l'allongement et le rassemblement de la colonne vertébrale les soutiennent, les bras ne se sentent jamais isolés du reste du corps. Au contraire, ils se sentent toujours en relation avec la colonne vertébrale, le banc, le sol, le corps tout entier. Si vous sentez que vos bras flottent librement, qu'ils ne sont ni lourds ni contraints, qu'ils ne reposent sur rien et que vous avez l'impression que c'est l'ensemble de votre corps qui est à l'origine du son, il est fort probable que vous vous allongez et vous vous rassemblez déjà naturellement<sup>853</sup>.

Là aussi, le choix du vocabulaire est important pour « laisser faire » le processus : « Dans ce contexte, « allonger » signifie « devenir plus long » et non « rendre plus long<sup>854</sup> » ». Il propose aussi d'intégrer l'articulation de l'épaule pour les pianistes à l'imagerie des points d'équilibre. Bien équilibrée, celle-ci se situe sur le même plan vertical que le point d'équilibre de la tête déjà développée (articulation atlanto-occipitale), au niveau des oreilles. La cavité de l'articulation de l'épaule (*glenoid*) fait face directement à l'extérieur sur le côté du corps, « comme une autre oreille ». Équilibrée, la structure du bras est centrée en relation avec les côtes, donnant un maximum de liberté aux bras.

Ensuite, la cartographie de l'articulation coxo-fémorale (de la hanche) est fondamentale au piano et est associée au relâchement du bassin. L'articulation de la hanche (coxo-fémorale) est située exactement au centre du corps entre le haut et le bas (ce n'est pas la « taille » qui est au milieu). Alignée aux autres points, il s'agit de l'un des points les plus mobiles. La forme de

<sup>852</sup> MARK Thomas. *Op.cit.*, p.42

<sup>853</sup> Ibid., p.25 « *Spinal lengthening and gathering is absolutely vital for pianists. That is because we can experience real support for the arms only if lengthening and gathering is occurring. Without it, pianist's arms feel heavy and « held up ». With it, arms feel buoyed up. When the spine's lengthening and gathering is supporting them, the arms never feel isolated from the rest of the body. Rather, they are always felt to be in relationship to the spine, the bench, the floor, the whole body. If you feel that your arms are freely floating, not heavy or constrained in any way, not resting on anything, and you feel that the whole of you is the source of the sound, then you are very likely lengthening and gathering naturally already.* »

<sup>854</sup> Ibid. : « *Lengthen* » in this context means « to become greater in length, not « to make greater in length ».

sa tête, arrondie avec une cavité, permet de réaliser les trois types de mouvements dans les trois dimensions (flexion extension, abduction, adduction, rotation). Cette articulation est située plus bas qu'on l'imagine souvent et davantage sur les côtés : en plaçant les pouces sur la crête iliaque, on l'atteint en tirant avec le 3<sup>ème</sup> doigt vers le bas aussi loin qu'on peut. Assis au piano, pour respecter l'organisation de l'alignement, il ne faut pas vouloir rentrer les fesses, mais relâcher les muscles ; dans le cas contraire, on prend l'habitude de faire une rotation des jambes vers l'extérieur et d'écraser les talons au sol. Si on imagine les ischions, qui sont en dessous des articulations des hanches, on peut cartographier ainsi que, lorsque nous sommes assis avec les jambes fléchies, les os des cuisses sont au-dessus des ischions. Cela permet de transférer le poids dans le tabouret de piano par les ischions, sans qu'aucun poids ne soit transféré dans les jambes, alors libres de se mouvoir :

Lorsque vous êtes assis, sentez les muscles de votre fessier se déployer vers l'extérieur à partir du sacrum, de sorte que les têtes de vos cuisses se trouvent sur les côtés de votre bassin et plus haut que les os de l'assise. Vous pouvez prendre conscience du fait que les os de l'assise transmettent le poids au banc, ce qui laisse les jambes libres de leurs mouvements<sup>855</sup>.

Si les articulations de la hanche ne se plient pas assez, le bassin va s'orienter vers l'arrière, forçant le torse à compenser. Si la personne pense « épaules basses, poitrine en avant », elle va arquer son bas du dos, raidir la zone des épaules. Les pianistes doivent donc absolument s'assurer que l'articulation de la hanche est assez pliée, que le bassin n'est pas poussé en arrière et le bas du dos relâché.

Soyez attentif et prenez conscience de la relation entre votre articulation atlanto-occipitale, votre colonne lombaire et l'articulation de vos hanches. Lorsqu'elles sont alignées verticalement, vous pouvez relâcher les muscles de l'arrière et de l'avant de votre torse. Cela permet de libérer les bras, mais aussi de prendre conscience du soutien de votre tronc central<sup>856</sup>.

S'asseoir de façon équilibrée sur les ischions donne à la fois stabilité et mobilité, permettant de bouger à travers les trois plans sans perdre de liberté. La tête mène alors et toute la colonne bouge, c'est-à-dire que l'on mobilise les articulations porteuses de poids pour laisser la colonne bouger spontanément. Pour cela, Hackney et Mark insistent sur l'importance de penser le bassin comme le bas du haut du corps, et non simplement comme une fondation par rapport à laquelle on bouge. Or, on le cartographie souvent comme le lieu où l'on plie la jambe, et non comme le lieu où a lieu le mouvement du torse. Les deux mouvements, y compris les mouvements du torse, ont leur origine dans les articulations de la hanche - et non pas au niveau de la taille qui n'est pas une articulation. Pour se déplacer à travers les trois registres principaux du piano, c'est à cette articulation coxo-fémorale que l'on doit porter notre attention. En guidant par la tête, tous les mouvements de déplacements lointains paraissent alors raccourcis et plus stables.

Quant à la cartographie de l'articulation de la cheville, elle est importante pour l'utilisation de la pédale : le poids est transféré à l'articulation de la cheville en face du talon, et non derrière le talon comme on le pense souvent. On peut imaginer une arche, et non pas un L :

---

<sup>855</sup> Ibid., p.48 : « *As you sit, feel the muscles of your butt « fan » outward from the sacrum, so that the heads of your thighbones feel out to the sides of your pelvis and higher than your sit bones. You can develop awareness of the sit bones delivering weight to the bench, which leaves your legs free to move.* »

<sup>856</sup> Ibid., p.50 : « *Pay attention and develop awareness of the relationship between your AO joint, your lumbar spine, and your hips joint. When they are aligned vertically you can release muscles on the back and the front of your torso. This helps to free your arms, it also helps you develop awareness of your central core support.* »

le cartographe correctement est important pour sentir le processus de l'enfoncement de la pédale. Le mouvement ne se fait pas sur le derrière de l'os du talon, mais à la cheville qui est devant l'os du talon. Quand on descend la pédale, le talon doit rester tranquillement sur le sol. Le mouvement de bas en haut n'est pas là où on touche le sol mais à l'articulation de la cheville et il implique toute la jambe depuis l'articulation coxo-fémorale.

### 5.3.2.7 Imaginaires d'espace devant soi : la recherche de la verticalité

Les imaginaires de pélican<sup>857</sup> ou de méduse<sup>858</sup>, évoqués plus haut, incitent à placer l'attention aux points d'équilibre sur le devant du corps et non « dans le dos » selon l'imaginaire habituel, alors même que l'axe vertical se situe au niveau du devant de la colonne vertébrale, sans se confondre avec elle, ce qui permet de laisser le poids se délivrer sur le devant de la colonne vertébrale et de sentir le noyau (*core*)<sup>859</sup>. L'espace créé devant soi permet alors de développer l'attention au référentiel vertical et par là même, permet de multiplier les virtualités du corps dans l'espace tridimensionnel : on habite à la fois devant soi et en notre noyau (*core*), on peut déplacer notre point de sentir pour sentir soi et l'autre. Ils ouvrent à percevoir notre corps comme un tout en ressentant nos articulations connectées. Imaginer un animal différent permet de se projeter dans des alignements différents et des façons différentes de s'orienter, en nous mettant en relation avec des points de sentir inhabituels, mais aussi de se projeter dans des façons d'interagir globales avec l'environnement. Susan Manoff évoque ce processus, et Jacques Lecoq l'utilise lui aussi dans sa méthode<sup>860</sup>.

Fig.74 PARRA *Au cœur de l'oblique*, mesures 54-56, la pelote de laine

Pour reprendre l'exemple des multiples personnages dialoguant dans *Au cœur de l'oblique*, Hector Parra, très friand de métaphores, à propos de la mesure 54 (cf. fig.74) qui implique un jeu enroulé avec les deux paumes des mains en alternance, conseille<sup>861</sup> :

Comme un jeu d'enfant, qui commence à jouer avec les mains, un peu plus rapide, plus avec les paumes. [...] Il doit y avoir une certaine énergie en ordre ; pas comme un chat qui joue avec une pelote de laine : ou bien tu es plus le chat que la laine.

À travers ces métaphores, Parra me paraît inciter l'interprète à entretenir un rapport avec l'altérité et à la verticalité, c'est-à-dire ici à la possibilité de s'investir gestuellement dans une direction (celle de la pelote par exemple) tout en étant aimanté par d'autres directions dans

<sup>857</sup> BLANC Julien, cf. annexe I

<sup>858</sup> PARRA Hector, cf annexe II

<sup>859</sup> MARK Thomas. *Op.cit.*, p.23

<sup>860</sup> LECOQ Jacques. *Op.cit.*, p.90

<sup>861</sup> PARRA Hector. Notes de séance de travail, cf. annexe II

l'espace (par exemple, l'espace et les directions impliquées par les autres figures de clusters) ; il incite à une certaine posture de l'interprète par rapport au déferlement d'énergie et au jeu, à prendre position et à développer la capacité à passer d'un personnage à l'autre, et même à pouvoir sentir « la relation entre les deux », comme dans le processus de l'empathie.

L'interprète, en restant vertical, devant la pelote, en restant « en ordre », c'est-à-dire finalement organisé, construit, aligné, au lieu d'être dépassé par l'activité, reste à l'écoute et suit le déroulement du jeu avec la pelote. Il virtualise ce jeu par sa mémoire, le « situe » par rapport à lui, comme quelque chose d'autre qui se situe dans une polarité de l'espace à laquelle il a accès, mais qu'il met en perspective avec les autres polarités, grâce à son « être vertical ». À chaque déroulement du fil de la pelote, il n'accompagne pas ce jeu avec tout son corps mais met en perspective les éprouvés en fonction de leur orientation, orientation qui constitue un fil conducteur pour son éprouvé de l'ensemble de ses virtualités. Ce qui permet de les sentir et les mettre en perspective, c'est à la fois la verticalité médiatrice mais aussi l'attitude de l'interprète qui continue à habiter d'autres espaces de jeu tout en jouant. Il peut ainsi plus facilement dans le cadre de cet extrait, interrompre brutalement ce jeu avec la pelote pour reprendre le discours de clusters, puis revenir à la pelote tout en restant à l'écoute du silence dans l'espace du discours de clusters, voire en restant à l'écoute imaginativement de la perpétuation du discours de clusters simultanément, dans un autre espace. Cette écoute à reculons de l'alignement, dans un autre espace que celui joué, est très importante pour l'émergence du sens des plans sonores : elle implique à la fois une remémoration du discours de clusters qui vient de s'écouler ainsi qu'une imagination de la suite. Ce jeu de déplacements de points de sentir et de polarités spatiales investies simultanément et rendu possible par la verticalité et l'écoute à reculons qu'elle suppose, mais aussi par la capacité à se sentir se prolonger virtuellement dans un espace dans lequel nous n'avons pas de membre, qui est permis par l'attention à l'axe vertical et la construction de notre tonicité assertive. Toutes les images abordées concernant l'alignement nourrissent ce processus.

### **5.3.3 Développer le « je peux » : la connexion Haut-Bas**

Avec le schème coccyx-tête, on commence à devenir un individu qui pose un point de vue sur le monde en se différenciant d'autrui et en apprenant à se mettre en relation à l'environnement par le jeu de sa connexion spinale. Par le Céder et Pousser, il définit des limites qui lui confirment son incarnation. La connexion suivante, « haut/bas », fait atteindre un stade supérieur d'individuation : on cherche à accomplir des tâches dans le monde<sup>862</sup>. Cela correspond au rôle des bras et des jambes qui sont impliqués dans cette connexion et qui voyagent dans l'espace afin de réaliser les intentions de l'individu et de le transformer. Revenir à ce fondement du rôle des bras et des jambes et à ce moment du développement me paraît ouvrir une nouvelle perspective à la signification des mouvements des bras et jambes de l'interprète.

Tout d'abord, Hackney propose d'apprendre à différencier les capacités spécifiques au bas du corps et celles spécifiques au haut du corps : par exemple, je dois pouvoir compter sur le bas du corps comme soutien pour me déplacer, ce qui libère le haut du corps avec lequel je

---

<sup>862</sup> HACKNEY Peggy. *Op.cit.*, p.111

peux entretenir des relations avec autrui. En différenciant les deux polarités, on peut phraser le haut avec le bas du corps ; ainsi, on apprend à séquencer son attention entre les mouvements et mobilisations toniques du bas du corps et ceux du haut du corps. Or, Hackney remarque qu'il existe une séparation entre haut et bas chez beaucoup d'individus, notamment en raison du manque de soutien au niveau du centre et du manque de densité du noyau (*core*). Une personne qui n'a pas appris à se porter avec le bas du corps compense alors avec le haut du corps pour s'aider à se mouvoir, même de façon inconsciente. Au piano, ce phénomène est palpable, puisque l'attention du pianiste a tendance à être absorbée par le haut du corps, ce qui entrave le déplacement des points de sentir entre le bas et le haut du corps. C'est pourquoi, le séquençage (le phrasé) doit être soutenu par une structuration claire des rôles entre haut et bas : on apprend à définir des limites, à donner et recevoir, à créer un soutien pour aller chercher un but plus loin, en fonction de la relation entre ces deux pôles. Pour cela, d'une part, on cherche à établir des frontières pour s'éloigner des endroits ou des choses à côté desquelles on ne veut pas être, afin de se protéger ; d'autre part, on cherche à aller dans le monde de façon à obtenir ce que l'on veut.

Le phrasé Céder et Pousser, Atteindre et Tirer est ici aussi essentiel à l'apprentissage de la différenciation et connexion entre les deux polarités haut et bas : dans toutes les situations de la vie, la capacité à se phraser à l'aide du schème Céder et Pousser entre bas et haut est un enjeu majeur pour relever les défis et rester debout face aux luttes.

### 5.3.3.1 Exploration des relations haut/bas : Céder/Pousser/Atteindre/Tirer

Dans un premier temps, Hackney propose d'explorer les relations entre bas et haut sans différencier la gauche de la droite, pour apprendre à phraser en explorant différents schèmes de Céder and Pousser. En effet, dans le développement, c'est le moment où tout le bas et tout le haut agissent ensemble : le bébé lève ses deux bras ensemble pour attraper quelque chose. Elle explique qu'elle trouve important dans le travail d'explorer différents schèmes de Céder and Pousser pour confirmer l'ancrage (*grounding*) et le « sens de soi », avant de se sentir prêt à se projeter vers l'espace<sup>863</sup>. Parmi de nombreux exemples, Hackney explique de la façon suivante comment apprendre le schème Céder et Pousser afin d'établir des frontières. Elle propose d'être présent à la façon dont on part d'un lieu en s'exerçant à ramper :

Allongez-vous sur le ventre, les bras pliés de façon que les avant-bras et les mains reposent sur le sol et que les coudes soient au niveau du point le plus bas de l'omoplate. Appliquez activement votre poids sur le sol. Continuez à transférer votre poids, en particulier dans vos avant-bras, jusqu'à ce que le transfert devienne une poussée et que le haut de votre corps commence à s'éloigner du sol. Lorsque vous sentez la poussée vers le sol, reliez votre omoplate à vos coudes et libérez votre tête pour qu'elle s'étende vers l'avant et vers le haut... Assurez-vous de céder et de ne pas vous raidir lorsque vous commencez. Le fait de céder avant la poussée vous relie à la terre (gravité) et vous permet de pratiquer la séparation avant la liaison, ce qui est important pour un développement sain. (Pendant la poussée, assurez-vous que vous

---

<sup>863</sup> HACKNEY Peggy. *Op.cit.*, p.114

utilisez la connexion entre votre omoplate et votre coude (tronc-milieu) et que vous ne sautez pas le coude dans votre empressement à faire un « pousser vers le haut » (push-up) sur vos mains<sup>864</sup>.

Avec le Céder sous les avant-bras, on doit être attentif à ne pas se raidir avant de Pousser, mais à bien fusionner avec le sol pour entraîner le Pousser, afin de sentir qu'on « est mus » en utilisant les imaginaires liés à l'altérité. Lorsque le Pousser intervient, on est attentif à la connexion entre coude et omoplate. L'exemple me semble intéressant pour le pianiste, car il axe l'attention à la globalité du bras et à la libération de la tête, ainsi qu'au « Céder ». Par exemple, à travers les phrasés de clusters d'*Au cœur de l'oblique*, l'analyse du mouvement des bras et des jambes par rapport aux « centre » est fondamental, afin de construire un jeu où les mouvements des bras « jaillissent » du centre.

Pour apprendre à séquencer sainement l'attention à l'ancrage avec le déplacement dans l'espace, Hackney nous propose de vérifier que l'on a vraiment su s'éloigner de l'endroit dont on est parti :

Poussez vers l'arrière le long du sol. Remarquez que vous vous éloignez de l'endroit où vous étiez. Avant d'apprendre à vous diriger vers quelque chose, vous devez vous entraîner à vous éloigner. C'est une compétence cruciale pour fixer des limites<sup>865</sup>.

De même, Sebök explique par une métaphore qu'il faut d'abord apprendre à partir de sa chaise avant de pouvoir aller quelque part<sup>866</sup> : le Céder avant de Pousser permet d'éprouver la séparation qui permettra ensuite de se lier à, car il permet de faire du Pousser une modulation tonique et non pas un « poussé » volontariste. Elle propose une exploration à partir de la même position avec un Céder et Pousser, en cédant le poids dans les orteils jusqu'à pouvoir pousser avec les pieds. Ensuite, on cherche à sentir le mouvement de « pousser » se propager au niveau central jusqu'à la tête. L'important est de sentir le passage du flux vivant par le bassin le long de la ligne des psoas telle que nous l'avons déjà évoquée.

### 5.3.3.2 Le phrasé Céder/Pousser/Atteindre/Tirer : partir de quelque part pour accomplir quelque chose dans le monde

Au niveau de cette connexion haut/bas, Hackney insiste sur la capacité d'agir permise par le Céder et Pousser, qui ouvre à une possibilité de faire évoluer ce « pouvoir d'agir » par le phrasé, de prise en prise, de surprise en surprise au contact de l'environnement. Le pouvoir du « soi » est chez Peggy Hackney associé au fait de sentir un ancrage (*grounding*) qui se module constamment : avec le Pousser « nous développons le sens d'un Soi qui « peut faire » dans le monde<sup>867</sup> ». À travers cette connexion haut/bas, ce schème atteint une nouvelle signification :

---

<sup>864</sup> Ibid. « Lie on your belly with your arms bent so that the forearms and hands rest on the floor and your elbows are at the level of the lowest point of the scapula. Actively Yield your weight into the floor. Continue yielding weight, especially into your forearms, until the Yield becomes a Push and your upper body begins to rise away from the floor. As you sense the Push down into the floor, connect your scapula through to your elbows and free your head to reach out forward and up...Be sure you Yield and are not stiffening as you begin yielding before the Push connects you with the earth (gravity) and allows you to practice separation before bonding, which is important in healthy development. (Many people stiffen and set a boundary between themselves and the floor as a preparation for the Push) As the Push happens, make sure you are using the connection from your scapula to your elbow (core-midlimb) and are not skipping the elbow in you eagerness to do a «Push-up» onto your hands »

<sup>865</sup> Ibid., p.114 : « Push backwards along the floor. notice that you go away from where you were. [...] Before you learn to travel toward something, you begin training for the skill to get away. It is a crucial boundary-setting skill »

<sup>866</sup> SEBÖK György. Une leçon de musique. DVD, 1998.

<sup>867</sup> HACKNEY Peggy. *Op.cit.* p.118 : « we are developing a sense of a Self which « can do » in the world. »

pouvoir se phraser par un Céder et Pousser, Atteindre et Tirer connectant haut et bas permet d'apprendre à moduler sa « prise » sur le monde de façon à la fois fonctionnelle et expressive. Ce phrasé développe l'expression personnelle et le potentiel du « soi » dans le monde afin de se « dilater » au monde.

Comme le remarque Hackney, certaines personnes visent des buts mais ne soutiennent pas leur Atteindre par un Pousser qui leur permettraient un ressenti de leur potentiel afin de rebondir pour arriver vers leur but. Leur corps n'est pas considéré comme un « corps-en-lien », et cela se manifeste par une utilisation du haut du corps en Atteindre qui n'est pas soutenue par un Pousser du bas du corps. Comme leur centre de gravité ne les soutient pas, elles vont au-delà de ce qu'elles peuvent soutenir, ce qui les empêche de parvenir à leur objectif, ou bien les expose à des problèmes de santé liés à la contrainte à laquelle leur corps, utilisé comme l'instrument de leur volonté, est exposé. D'un autre côté, d'autres personnes « poussent » mais ne savent pas « atteindre » : elles sont alors continuellement dans la lutte sans arriver quelque part. Le schème de l'Atteindre, de la prise, à la fois définit et requiert une relation avec l'environnement : par l'imaginaire de l'espace, de directions, de potentialités, la relation se tisse.

Le phrasé Céder/Pousser/Atteindre/Tirer devient, avec le schème haut/bas, la base de l'apprentissage du « je peux » et de « l'orientation vers », c'est-à-dire du phrasé visant à modifier des choses dans le monde. Il mobilise le « repousser » fondamental, la relation à la verticale, en apprenant à l'individu à séquencer son action, à se phraser au monde pour aller d'un lieu à l'autre. La conception d'Hackney rejoint celles que nous avons développées jusqu'à maintenant : il s'agit non pas seulement d'aller d'un lieu à l'autre en séquençant des mouvements qui « vont vers » mais d'apprendre à habiter un lieu puis à se propulser pour en habiter un autre en faisant l'expérience de la continuité de notre « soi » qui va d'un lieu à l'autre et dilate son habitat dans le monde.

D'un point de vue artistique, ce schème nous ouvre alors à la dimension créative de l'expression du potentiel et à la capacité à se phraser et à « durer » en tant qu'individu qui joue une œuvre musicale. Le phrasé Céder et Pousser séquencé au Atteindre et Tirer peut permettre à l'individu d'apprendre à tisser le fil de soi, en l'invitant à aller plus loin « vers » le monde, à s'orienter, tout en respectant un rythme qui connecte ce qu'il ressent de son potentiel à ce que qu'il ressent du développement de notre relation à l'environnement. Pour les musiciens, il me semble que ce phrasé au niveau de la connexion haut/bas permet de sentir un déplacement au fil du jeu, de sentir une orientation, et finalement ouvre à un travail de la dynamique expérimentelle sous-jacente aux « schèmes-image », comme lorsqu'on essaie de « s'échapper du contenant ». Pour un interprète, cela ouvre des possibilités de variété de nuances de Céder et Pousser. Par exemple dans le *Premier Prélude* de Chopin ou dans les phrasés de clusters *d'Au cœur de l'oblique*, la capacité à séquencer un Céder and Pousser du bas du corps à un Atteindre and Tirer du haut du corps peut permettre de sentir une évolution de l'éprouvé, un accroissement du « pouvoir » dans le monde, au fil des mesures où l'on « essaie de monter », ou bien où l'on « insiste » et essaie de faire évoluer une discussion, comme dans le passage « onomatopées » chez Parra.

Hackney propose une improvisation utilisant le Pousser pour le phraser à l'Atteindre et Tirer, qui est intéressante pour le musicien puisqu'elle utilise des questions qu'on peut se poser

en travaillant un phrasé au piano. En improvisant, on cherche à pousser et à tirer avec différentes parties du corps engageant le niveau bas et le niveau haut :

Concentrez-vous d'abord sur la poussée, puis prenez progressivement conscience de la portée qui pourrait venir après la poussée. Où va l'énergie de la poussée ? Pouvez-vous utiliser cette énergie et vous étendre plus loin dans l'espace le long de cette ligne d'énergie ? Enfin, lorsque vous atteignez, pouvez-vous vous laisser entraîner dans la direction de votre portée ? Pour ce faire, vous devrez peut-être relâcher votre contre-tension (votre traction dans la direction opposée, que vous avez peut-être utilisée pour la mise à la terre ou l'équilibre) afin de vous déplacer le long de cette ligne d'énergie. Une fois que vous aurez trouvé le rythme de la phrase commençant par une poussée et s'enchaînant à une extension, se terminant par une traction, vous remarquerez à quel point il est facile de se déplacer d'un endroit à l'autre<sup>868</sup>.

En apprenant à séquencer l'action, on remarque que l'on se déplace facilement, même en changeant de niveau : par le phrasé, on « est amené » à se mouvoir. À travers cette improvisation, on comprend que le Tirer est « l'autorisation » que l'on se donne à se mouvoir par l'Atteindre qui incite à le faire : de cette façon, on est « décidé » sans décider du geste de Tirer qui est vécu comme nécessaire, grâce à l'imaginaire relationnel qui dirige l'Atteindre. À travers cette description, on sent que l'on peut jouer avec son attention afin de faire évoluer le mouvement : après un mouvement séquencé, le Pousser (traction dans la direction opposée du mouvement) peut être « relâché », afin de porter l'attention sur une autre zone (« se déplacer le long de la ligne d'énergie ») et séquencer un Pousser d'une autre façon à partir du lieu où la première séquence gestuelle a amené l'individu. Implicitement dans cette description, le Pousser, à un niveau plus focalisé, est lui-même un Tirer : en effet, lorsque l'on se phrase, on séquence des phrasés de Pousser - Tirer, Tirer qui peut devenir un Pousser, etc. Ainsi, un geste du bras au piano séquencé comme un Tirer, peut devenir lui-même un Pousser pour se faire rebondir sur un autre geste ressenti comme un Tirer, même si l'attention au Pousser du centre du corps est toujours présente. Pour phraser ce « pouvoir agir », cette « prise » sur le monde, on pose en effet l'attention sur l'entrejeu continu entre centre et périphérie :

Nous construisons des chaînes musculaires et utilisons les muscles de nos membres pour les séquencer avec le noyau (*core*), à travers le noyau (*core*) vers l'autre série de membres, et ensuite les utiliser pour tirer le corps entier à travers l'espace. Du point de vue de l'Effort, nous apprenons le Poids Fort et Léger. Nous développons un sens du Soi qui « peut faire » dans le monde. C'est très différent des expériences que nous avons eues lorsque nous nous organisons principalement à partir du pattern de la respiration<sup>869</sup>.

Par le Céder et Pousser, on acquiert les moyens de suspendre son attention au geste producteur de son, qui se déploie à l'extérieur, pour la connecter à l'évolution du ressenti « central » de potentiel d'action. Le facteur Poids se module grâce à ce phrasé, sans « forcer », mais grâce à l'apprentissage de cet appui-rebond séquencé. Dans cette nouvelle phase de développement, chaque séquence de Céder/Pousser/Atteindre/Tirer fait alors évoluer la façon dont on perçoit son propre potentiel sur le monde, ce qui correspond exactement à la dynamique que l'on cherche dans les schèmes-image de « chemin » ou « d'essais de sortir de contenant »

---

<sup>868</sup> Ibid. « *Focus on the Push at first, then gradually become aware of the Reach which could come after the Push. Where is the energy from the Push going ? Can you ride that energy and Reach further out spatially along that line of energy? Finally when you Reach, can you allow yourself to be reached into the direction of your Reach ? To accomplish this, you may have to release your countertension (your Pull in the opposite direction, which you might have been using for grounding or balance) in order to travel along that line of energy. Once you begin to find the rhythm of the phrase beginning with a Push and sequencing to a Reach, ending with a Pull, you will notice how easily you move from one place to another.* »

<sup>869</sup> Ibid. p.118 : « *We are building muscles and using muscles in our limbs to sequence into core, through core to the other set of limbs, and then using them to Pull the whole body through space. From an Effort perspective, we are learning about the Weight efforts of Strengths and Lightness. We are developing a sense of Self which « can do » in the world. This is very different from the experiences we had when organizing mainly from Breath.* »



: chaque « Céder et Pousser » est nourri de l'éprouvé du précédent « Atteindre et Tirer », pour permettre à l'individu d'aller plus loin.

Le mouvement séquencé donne alors du pouvoir au sujet, il l'épanouit dans le monde :

Le fait de passer d'un « Céder et Pousser » à un « Atteindre et Tirer » est efficace pour accomplir des choses dans le monde et pour offrir ses sentiments au monde et ramener la réponse en soi. La phrase est complète et satisfaisante, contrairement au sentiment que l'environnement vous tire ou que vous ne pourrez jamais rien accomplir<sup>870</sup>.

Elle insiste beaucoup sur la satisfaction et le sentiment d'accomplissement qu'apporte ce phrasé. Lorsqu'on s'oriente avec les bras en séquencant grâce à un Céder et Pousser du centre et bas du corps, on ne sent pas l'environnement en train de nous « tirer » là où on n'est pas capables d'aller car on est connecté à nos virtualités d'être, à nos possibilités. Or, pianistiquement, on peut se sentir « tiré » là où on n'est pas capable d'aller expressivement, par exemple quand on ne parvient pas à « porter la phrase d'un large souffle » ou quand un geste complexe n'est pas compris, lorsqu'on ne l'a pas « habité ». Le séquençage du mouvement à travers des Céder et Pousser, apporte des impulsions et rebonds à travers le corps. On n'est pas seulement en train de maîtriser le mouvement ; au contraire, c'est le mouvement qui nous donne du pouvoir, de l'enrichissement. Notre attention à l'évolution de notre ressenti au centre du corps permet de sortir de la « fixation » de l'expérience pour porter nos gestes et les générer les uns des autres.

### 5.3.3.3 Trouver son rythme à travers la notion de *ma* : densité du noyau et bassin

Afin de se phraser au monde, la nécessité de trouver son centre, de densifier son noyau (*core*) connecté aux différentes terminaisons distales fait apparaître l'importance de l'attention au bassin chez le pianiste. Même si celui-ci est assis, cette problématique de la relation entre bas et haut du corps concerne en fait de très près la pratique pianistique. Comme le remarque Thomas Mark, on imagine souvent le haut du corps comme étant fixé au-dessus du bassin, alors qu'il préfère considérer que le haut du corps est totalement sur le tabouret, et que l'articulation se fait beaucoup plus bas au niveau de l'articulation coxo-fémorale<sup>871</sup>.

Hackney insiste sur le rôle du bassin dans l'équilibre tonique du corps, alors qu'il est souvent complètement désinvesti par les individus. En particulier, le centre de gravité du corps est localisé au niveau du sacrum : « Son emplacement approximatif se situe dans le bassin, juste devant la partie supérieure du sacrum, à environ 55 % de la taille de l'individu. »<sup>872</sup> Pour se sentir centré et plein de potentiel, il faudrait transférer son poids pendant la marche et faire partir tous ses mouvements depuis ce point.

---

<sup>870</sup> Ibid. p.119 : « *Phrasing from a Yield and Push to a Reach and Pull is effective for getting things done in the world and for offering your feelings out into the world and bringing response back into yourself. when you phrase movement in this way, you are both powering the movement and being empowered by it. The phrase is complete and satisfying, as opposed to feeling the environment is pulling you around or that you can never accomplish anything* »

<sup>871</sup> MARK Thomas. *op.cit.*, p.50

<sup>872</sup> HACKNEY Peggy. *Op.cit.*, p.121 : « *its approximate location is in the pelvis just in front of the upper part of the sacrum at about 55 percent of the height of the individual.* »

### 5.3.3.3.1 Imaginer un bol

L'attention au bassin constitue un « prémouvement » fondamental qui influe sur l'équilibre du corps entier et qu'on peut sentir se moduler entre chacun de nos gestes des membres distaux. Or, comme le souligne Hackney<sup>873</sup>, le désinvestissement de cette zone du corps pousse de nombreuses personnes à utiliser excessivement les muscles superficiels (par exemple le muscle grand droit de l'abdomen) pour soutenir au niveau central, sans utiliser les muscles profonds. Or, ce sont les muscles profonds qui doivent être mobilisés et qui contribuent pour une partie importante au soutien central, en particulier le muscle transverse de l'abdomen qui contribue à la sensation de « hollowing » évoquée, ainsi que les obliques externes et internes. Pour activer les muscles profonds, il s'agit là aussi de ne pas le « décider » mais de les « laisser agir », ce qui implique la encore des imaginaires. Pour cela, elle utilise la métaphore tridimensionnelle du « contenant », permettant de mobiliser les muscles profonds du centre en imaginant le volume du bassin :

Ces muscles sont une partie importante du soutien du tronc. Ils contribuent à la capacité du psoas à faire son travail correctement. J'imagine dans mon esprit que la relation équilibrée entre les abdominaux et l'extension du dos fournit un récipient dans lequel le psoas peut ensuite couler comme une fontaine. Sans ce support, le système tout entier est moins efficace<sup>874</sup>.

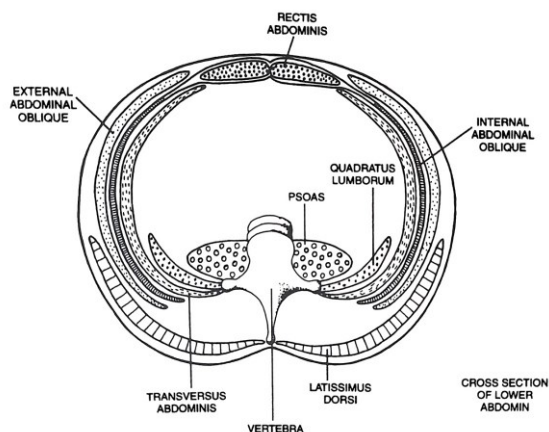


Fig.75. HACKNEY Coupe du bassin : activer les muscles les plus proches du centre pour un soutien efficace.

Elle propose aussi d'imaginer une la forme de bol protecteur du bassin et de la dynamiser en imaginant une figure en 8 qui serait vivante à l'intérieur. La création de l'espace tridimensionnel permet le soutien au niveau du bassin. L'illustration de la coupe du bassin est assez évocatrice (fig.75)<sup>875</sup>, et peut soutenir une autre interprétation du schème-image du « contenant » : en étant attentifs à ce contenant, on confirme son sentiment de soi, son plein potentiel d'ancrage (*grounding*) qui va permettre de séquencer l'action à travers le Céder/Pousser/Atteindre/Tirer, en accompagnant la sensation d'allongement du bassin et d'espace à travers soi-même, sensation qui se transforme et qui « déplace » l'individu perceptivement, comme s'il changeait de lieu, « d'être situé ».

L'importance du bassin et des explorations imagées pour l'éveiller sont mises en évidence par les danseurs et comédiens. Par exemple, Odile Rouquet a réuni des articles regroupant des techniques de mouvement « autour d'expressions employées par les danseurs comme « ouvrir le dos », « laisser tomber le sacrum », « tiens-toi droit » et d'expressions populaires comme « avoir la tête sur les épaules », « avoir le cœur sur la main<sup>876</sup> ». » Un article

<sup>873</sup> HACKNEY Peggy. *Op.cit.*, p.126

<sup>874</sup> Ibid. « These muscles are an important part of Core Support. they contribute to the ability of the psoas to do its proper job. I imagine in the mind's eye that the balanced relationship between the abdominals and the back extension provides a container which the psoas can then run through like a fountain. Without the supportive container, the whole system is less effective. »

<sup>875</sup> Ibid. p.127

<sup>876</sup> *Les Techniques d'analyse du mouvement et le danseur*/ed. par Odile Rouquet, Recherche en mouvement, 1991. <https://www.rechercheenmouvement.org/FR%20livres.htm>

d'Irène Dowd insiste sur la notion centrale du centre de gravité et donne des techniques pour permettre de le trouver<sup>877</sup> : « La partie osseuse de notre bassin a un peu la forme d'un entonnoir qui contient nos « centres de mouvements et de création. À l'intérieur de ce cercle d'os se trouve le centre de gravité du corps humain, le point autour duquel le corps humain s'équilibre. » Elle propose d'imaginer deux types de lignes de mouvement pour sentir le bassin (autour du bas du dos vers l'extérieur) et en « roue » autour des hanches pour ouvrir le bassin, le « centrer en relation avec le reste du corps » et être en « constant équilibre dynamique<sup>878</sup>. » Elle précise la façon de guider son imagerie :

Vérifiez que vous pensez seulement, et que vous n'êtes pas en train de faire ces lignes imaginaires (comme chez Alexander) [...] parce que notre pensée dirige nos mouvements, cette image mentale aura pour effet d'activer les muscles profonds...vous ne pouvez pas les sentir travailler. Si vous obtenez une sensation de contractions à l'avant de votre bassin et de votre colonne, cela veut dire que vous faites effectivement l'action imaginée au lieu de l'imaginer seulement. Selon un principe fondamental de la mécanique musculaire appelé « inhibition réciproque », lorsqu'un muscle contracte sur un des côtés d'une articulation, le muscle du côté opposé relâche à un degré égal. Ce principe opère à votre avantage si vous imaginez seulement la connexion entre vos articulation coxo-fémorales (ou le milieu avant de votre bassin) et la région lombaire de votre colonne. Les gros muscles de part et d'autre du dos se relâcheront à un degré égal. Ce qui montre que vous imaginez correctement et seulement « imaginez », c'est que votre colonne lombaire décrit un léger arc en dessus du sol tout en s'allongeant vers le bas en direction de vos pieds, tandis que vos muscles s'amollissent de chaque côté de la colonne<sup>879</sup>.

Au Théâtre du mouvement, dans le cadre d'ateliers, Yves Marc explique que ce qui concerne le bassin est souvent abordé au début des formations car il considère lui aussi qu'elle est la région centrale du corps impliquée dans le mouvement. Il propose d'imaginer un « voyage » :

Il s'agit, à plat dos au sol, les yeux fermés, de laisser naître un mouvement au niveau du bassin de manière imperceptible pour un observateur extérieur en suivant « le chemin de contacts sur le sol ». C'est un mouvement lent et continu qui part du bassin dans un des trois plans de l'espace (inclinaison, rotation, plan antéro-postérieur) et va se transmettre progressivement aux jambes et au buste. Le participant doit ainsi accueillir les différentes sensations qui arrivent – les différents contacts plus ou moins appuyés sur le sol, les tensions et relâchements musculaires, la respiration – comme autant d'indications de mouvements à suivre. Yves Marc donne souvent l'image du « voyage » pour qualifier ce protocole : « un voyage entre Paris et Nice », expliquant que plus le chemin est lent, mieux on verra le paysage tout au long du voyage. Il souligne ainsi que, dans cette proposition, l'important est l'exploration : « là je suis au-dessus du sacrum, puis là je passe sur le coccyx, je poursuis vers une crête iliaque... ». Il s'agit progressivement d'amener le stagiaire à sentir les liaisons entre le bassin et les jambes, comme entre le bassin et la cage thoracique<sup>880</sup>.

À travers cette exploration du bassin, on remarque là encore que la connaissance anatomique associée à l'imagerie dynamique va mettre en route « l'autre de soi », c'est-à-dire qu'on se donne les moyens d'être touché par ces flux, ces espaces, ces lignes qui s'étirent. Les métaphores permettent de fictionner le corps et enrichissent « l'écoute de la posture ».

---

<sup>877</sup> DOWD Irène. *Les Techniques d'analyse du mouvement et le danseur/ed.* par Odile Rouquet, Recherche en mouvement, 1991, p.70

<sup>878</sup> Ibid. p.77

<sup>879</sup> Ibid.

<sup>880</sup> MUSCIANISI Véronique. *Une pédagogie du mouvement dramatique : la formation de l'acteur au sein de la compagnie du Théâtre du Mouvement.* L'Annuaire théâtral, 2014, (55), 101-113. <https://doi.org/10.7202/1033705ar>

### 5.3.3.2 Le temps de la « tension interne » : un temps d'allongement et de relâchement du bas du dos

Un bon indicateur de la façon dont on investit son noyau (*core*) correspond à la sensation de relâchement et d'allongement du bas du dos qui signifie que le psoas entre en jeu, avec une colonne « neutre » (le psoas est relié à la colonne, comme on l'a vu plus haut). Thomas Mark insiste aussi sur le relâchement des muscles du bassin, essentiel pour la liberté des bras : « Sentez que vous relâchez l'intérieur de votre bassin. La sensation peut être celle d'un relâchement direct vers le bas sur le banc (« *puddling down* ») [...] lorsque vous faites cela, vos bras bougent librement aussi<sup>881</sup>. » De cette façon, on peut bouger partout avec le bassin sans perdre l'ancrage avec le banc. Anne le Bozec insiste beaucoup sur ce relâchement du bas du dos, ainsi que Denis Pascal qui propose « d'envoyer de l'air dans le bas du dos ». Thomas Mark évoque la liberté des bras qui est induite par ce relâchement, permettant de tisser une connexion essentielle pour un pianiste : « la sensation est que laisser aller le plancher pelvien permet aux bras de « flotter<sup>882</sup> ». Odile Rouquet relève ce problème de crispation de la périphérie, souvent liée à un sentiment d'insécurité qui empêche l'épanouissement de la tonicité assertive chez certains jeunes danseurs auxquels elle parle de « laisser fondre les muscles de la périphérie » et d'une « périphérie juteuse ou moelleuse<sup>883</sup> ». La sensation de relâchement est alors une piste importante pour guider notre attention.

Si l'on considère que l'attention au bassin permet de construire le prémouvement et la « tension » musicale sous-jacente à nos gestes pianistiques, nous sommes bien loin de ce qu'on peut déduire des notions et métaphores usuelles de « tension interne » pour définir l'expression musicale. Tout en ressentant la puissance que nous donne cette mobilisation posturale, la mobilisation du bassin se manifeste en fait par une sensation d'allongement, d'espace interne, de volume qu'on peut accompagner pour moduler le flux ressenti, et non par une crispation. Le temps de l'attention portée au centre du corps est alors le temps nécessaire pour tisser le « fil de soi » et celui de l'œuvre.

Il est intéressant de revenir à la notion de *ma* déjà évoquée à propos de la pratique du temps vertical, car elle permet d'associer l'attention au centre de gravité et le temps de « l'intervalle entre ». En effet, traditionnellement, les acteurs japonais cherchent leur *ma* par le *jo-ha-kyu*. Pour trouver le *jo-ha-kyu*, on lie les jambes de l'actrice et on les libère brusquement. L'actrice est alors mise en situation d'éprouver une résistance, un écart entre ses aspirations à se projeter dans l'espace et sa conservation gravitaire :

Aujourd'hui, Katzuko Azuma dit que le principe de la vie, de sa présence scénique, de son énergie d'actrice peut être défini comme un centre de gravité qui se trouve au milieu d'une ligne imaginaire qui va du nombril au coccyx<sup>884</sup>.

L'actrice utilise l'imagerie pour ressentir son centre de gravité qui apparaît comme essentiel à l'aspect vivant de son jeu. Le temps de *ma* est un temps de gravité, d'éprouvé et de retenue de l'énergie, de résistance, de projection des possibilités de l'individu dans l'espace de

---

<sup>881</sup> MARK Thomas. Op.cit. p.52 : « *Feel that you release the inside of your pelvis. The sensation may be of releasing directly downward onto the bench (« puddling down ») [...] when you do this, your arms move freely also. The sensation is that letting go the pelvic floor allows the arms to « float »* »

<sup>882</sup> Ibid., p.52

<sup>883</sup> ROUQUET Odile. *À la découverte du corps* / DOWD Irène. *Les Techniques d'analyse du mouvement et le danseur/ed.* par Odile Rouquet, Recherche en mouvement, 1991, p.31-32

<sup>884</sup> Ibid. p.62

la « prise ». L'attention au centre de gravité plein de potentiel est alors décisive pour se virtualiser dans l'espace. La ligne imaginaire et toutes techniques pour porter son attention aux processus qui impliquent le bassin me paraissent essentielles dans la construction du prémouvement et dans notre trame attentionnelle. L'attention au bassin et la détente du bas du dos nourrissent l'attention au Céder et Pousser, permettant de se séparer de son support, de confirmer le sentiment de soi et de ses limites et de projeter ses possibilités dans le monde, afin de sentir ses gestes de bras orientés et signifiants. Le phrasé de Flux, et notamment le Flux condensé peuvent alors être explorés au piano grâce au phrasé Céder/Pousser/Atteindre/Tirer : au lieu de « retenir » le geste du bras et de le crisper, on peut ressentir le Céder/Pousser au niveau du centre de gravité, et allonger à la fois le bas du dos et le temps de ressenti.

Pour aller plus loin dans la capacité à être attentif aux rythmes du haut et du bas du corps et à développer les possibilités de moduler son Flux en se phrasant, nous allons examiner la façon dont le bassin est impliqué dans deux « rythmes » principaux, le rythme « pelvien-fémoral », dénomination propre à Irmgard Bartenieff, et le rythme Huméro-scapulaire, dénomination largement utilisée et essentielle pour le pianiste.

### 5.3.4 Les rythmes du haut et du bas du corps

Le schème du haut/bas nous invite à explorer les virtualités d'investissement de l'espace permises par les bras et par les jambes. Comme le remarque Mark, le pianiste est souvent peu présent à l'unité de son bras et au potentiel d'investissement spatial très développé du bras. Ainsi, les rotations sont essentielles pour l'articulation du corps, qu'il s'agisse des articulations du bras ou de celle des jambes, trop peu connues des pianistes. Or, c'est le potentiel tridimensionnel des rotations des bras et des jambes qui permet d'investir l'espace et de faire des choses dans le monde, de se mettre en relation et de sentir son potentiel de relation : « la compréhension du rôle de la rotation est cruciale pour obtenir une articulation et un mouvement différencié dans les articulations proximales des membres inférieurs et supérieurs<sup>885</sup>. »

De la même façon, le fonctionnement de la rotation de l'articulation coxo-fémorale est souvent inconnu et celle-ci est mal située, encore davantage en ce qui concerne le pianiste assis. Or, elle est non seulement essentielle pour bouger la jambe qui actionne la pédale, mais aussi pour chaque mouvement du buste en connexion avec le bassin, ainsi que pour ancrer le centre du corps et permettre aux bras d'être libres. Le rôle du bassin est majeur ici aussi et permet non seulement de connecter haut et bas du corps, mais aussi de confirmer et de développer les connexions basiques à travers le niveau haut et à travers le niveau bas du corps, comme par exemple, la connexion omoplate-coude-main ou la connexion ischions-talons.

La connaissance du fonctionnement de ces articulations nous amène à sentir des rythmes de prémouvement qui sont des rythmes fondamentaux à sentir dans le fonctionnement du corps et qui amènent à faire naviguer notre attention, notamment, entre le bassin et l'omoplate.

---

<sup>885</sup> HACKNEY Peggy. Op.cit., p.113 : « *understanding the role of the rotary factor is crucial in achieving articulation and differentiated movement in the proximal joints of the Lower and Upper* »

### 5.3.4.1 Le « rythme pelvien-fémoral »

L'articulation coxo-fémorale est une articulation majeure du bas du corps dont on se sert en permanence et qui se situe plus au centre et plus bas que l'on ne le pense couramment. Cartographier correctement les articulations coxo-fémorales qui articulent les jambes et le bassin permet au mouvement des jambes de s'épanouir pleinement et de trouver un soutien pour le transfert du poids. Cela permet aussi de laisser les jambes se mouvoir librement et de les faire bénéficier de tous les degrés possibles de subtilité perceptive dans l'enfoncement de la pédale. Enfin, cela permet de bouger le torse à partir de cette articulation pour aller d'un registre à l'autre du piano et non à partir de la taille (qui n'est pas une articulation), comme nous l'avons mentionné dans le paragraphe sur l'alignement<sup>886</sup>. Lorsque nous plions la taille pour aller d'un registre à l'autre, nous empêchons l'ajustement de notre ancrage (*grounding*) de se réaliser, nous contraignons notre corps : il n'y a alors pas de prémouvement au sens de modulation tonique entre les gestes que nous faisons, entre les phrases qui s'enchaînent d'un registre à l'autre. À l'inverse, lorsque nous visualisons notre articulation coxofémorale, un rythme de prémouvement-mouvement s'installe alors à partir du bassin : dès que nous bougeons notre tronc au piano, une temporalité vécue se génère par la présence à ce rythme fondamental du corps en relation. On peut penser le bassin comme le bas du haut du corps, et non simplement une fondation par rapport à laquelle on bouge. Lorsque quelqu'un marche librement, on observe un léger flux et allongement à travers la partie la plus basse du bassin, qui se module au fur et à mesure du transfert de poids. Sans cela, on marche avec les « hanches », en imaginant une articulation trop haute. On cherche alors à initier le mouvement de la jambe non depuis le bas du dos mais depuis la plus basse partie du bassin, en utilisant le plancher pelvien, le psoas et les ischios-jambiers<sup>887</sup>.

#### 5.3.4.1.1 L'imagerie du rythme

Le bassin est alors à l'origine d'un « rythme » d'articulation au monde essentiel à sentir dans le cadre d'une recherche sur l'impulsion du mouvement. Bartenieff parle d'un rythme « pelvien-fémoral » comme d'un jeu interconnecté entre bassin et cuisse lorsque le poids se déplace ou le fémur fléchit : le mouvement du bassin et de la cuisse s'effectue graduellement en fonction du déplacement du poids et/ou de la flexion du fémur<sup>888</sup>. Le rythme de ce mouvement implique une direction de l'attention vers le bassin dont on continue à sentir l'allongement avant de laisser le geste se déployer, qui est alors non pas une activation volontaire mais une attention perceptive.

Les muscles profonds de cette zone (notamment l'illiopsoas) sont importants à mobiliser pour maintenir un bon alignement au niveau du bassin : les jambes sont reliées au bassin, à la colonne, et le bassin est relié à la colonne par ces muscles profonds. Cette disponibilité du bassin est associée aussi à la connexion coccyx-tête. En effet, la partie qui soutient le poids assis n'est pas le coccyx : « Les pianistes qui font porter leur poids sur la colonne vertébrale font basculer leur bassin vers l'arrière<sup>889</sup> ». Lorsque nous cartographions notre bassin comme si nous

---

<sup>886</sup> MARK Thomas. *Op.cit.*, p.24

<sup>887</sup> HACKNEY Peggy. *Op.cit.*, p.127

<sup>888</sup> *Ibid.* p.136

<sup>889</sup> MARK Thomas. *Op.cit.*, p.24 « *Pianists who map their tailbones as bearing weight rock their pelvises backward.* »

étions « assis dedans » et comme si le coccyx et le sacrum portaient notre poids, nous contraignons notre coccyx qui ne peut plus être animé, ce qui rompt et bloque la connexion coccyx-tête, ainsi que tout l'équilibre tonique du corps. Cette conception va avec celle de la partie de la colonne qui délivre le poids, alors que ce n'est pas le dos, mais la partie avant de la colonne qui soutient et délivre le poids<sup>890</sup>. Devenir présent au soutien central permet de relâcher les côtes, la poitrine et les muscles des bras. Ainsi, le Céder et Pousser ne mobilise pas le poids sur le bas du corps au piano, il ne pousse pas à « écraser » le bassin, mais nécessite au contraire de sentir le bassin comme une partie du haut du corps pour le laisser libre de se moduler, de se mouvoir. De cette façon, l'attention peut le mettre en perspective avec le bas du corps, de façon que le rythme pelvien fémoral prenne vie.

Lorsque nous sommes assis au piano, Mark explique que le poids est délivré à travers les quatre pieds du banc vers la terre, et non par les jambes, qui restent libres. Ceci est très important à imaginer pour avoir les moyens de faire un « Céder et Pousser » au piano : le bassin est alors plus engagé perceptivement dans le prémouvement. À l'image de la proposition d'Odile Rouquet, on peut imaginer que la périphérie de notre bassin fonde dans le tabouret de piano, que des racines s'enfoncent au niveau des quatre pieds du tabouret dans le sol, afin de favoriser la façon dont le Céder précède le Pousser au niveau central. Lorsque les muscles du bas du dos sont relâchés, on peut accéder au sentiment d'être ancré sur ses ischions. Comme Hackney, afin de sentir le rythme, Mark recommande de relâcher imaginativement l'intérieur du bassin, d'imaginer sa forme de « bol » et dans la perspective de la relation aux jambes, de remarquer le relâchement des quadriceps que cela accompagne. Hackney propose d'imaginer une forme de U, de créer un espace dans les articulations et d'imaginer une ligne d'énergie qui passe à travers le psoas jusqu'à sortir hors de la tête ; elle propose aussi d'imaginer que le bassin est plus long qu'il n'y paraît (à l'arrière), pour relâcher la tension dans le bas du dos<sup>891</sup>.

#### **5.3.4.1.2 Explorer la rotation coxo-fémorale**

Le processus d'allongement et de détente du bassin permet alors de créer un rythme entre le plancher pelvien et le mouvement des jambes, mais aussi de donner suffisamment d'ancrage pour permettre aux bras de se projeter dans l'espace. Hackney donne une multitude d'exemples d'exercices pour travailler le transfert du poids qui utilisent le rythme pelvien-fémoral : elle explique que les Fondamentaux mettent historiquement l'accent sur cet aspect-là. Par exemple, allongé, elle propose, par des mouvements des jambes, d'explorer les connections entre les talons et les ischions. L'enjeu principal est de sentir que tout changement dans le bas du corps est perçu au niveau de l'articulation coxo-fémorale et non au niveau du bas du dos.

Assez souvent au piano, même si on ne marche pas, on peut toutefois observer un transfert du poids entre les ischions et beaucoup de petites modulations de poids en permanence. Cette sensation du bas du bassin et du centre de gravité permet de moduler la pédale de façon fine, mais aussi de se moduler d'une manière générale, en ayant la capacité de se porter et de garder la liberté des bras. Je pense que la modulation de cette sensation au niveau du bassin est à investir dans les *sats*, les intervalles entre : plus le mouvement est complexe et difficile, plus

---

<sup>890</sup> Ibid., p.23

<sup>891</sup> Ibid. p.129

s'aider de cette sensation d'allongement et mobiliser les muscles du centre du corps (*core*) est important et génère un rythme que l'on peut capter entre allongement du bassin et mouvements de jambes et des bras.

Lorsqu'on cherche son centre, son « Céder », l'imaginaire du bassin comme un bol relâché avec de l'espace permet au psoas de se mobiliser ; cela s'inscrit aussi dans une dynamique respiratoire dont on peut profiter, comme nous l'avons vu plus haut. Par ailleurs, imaginer que cette articulation permet une rotation qu'on ignore souvent, invite à développer tout son potentiel lorsqu'on voyage d'un registre à l'autre ou qu'on met la pédale : « Sans tendre le plancher pelvien, remarquez que vous pouvez bouger d'un côté à l'autre, vers le devant et derrière » en pliant bien sûr, à l'articulation de la hanche (et non la taille !) tout en retenant un sentiment d'ancrage sur le banc<sup>892</sup>». Lorsqu'on fait cela, les bras bougent librement également. Pour travailler sur l'acuité proprioceptive à cette rotation, on peut être attentif au changement que le déploiement de cette rotation induit dans la sensation du bassin ; on peut visualiser l'espace qu'elle déploie par rapport aux ischions posés sur le tabouret. Pour rendre vivante l'exploration de cette rotation et se rendre attentif à toutes les possibilités rotatoires ouvertes, Hackney propose d'imaginer des yeux que l'on peut mettre au niveau de chaque hanche et d'imaginer tout ce que ces yeux peuvent voir lorsqu'on bouge (changer de niveau, tourner, etc.), en les laissant se déplacer dans le corps, y compris à partir du haut du corps<sup>893</sup>.

#### **5.3.4.2 Le rythme du bras : habiter au lieu de « stabiliser »**

La complexité et la richesse de l'organisation du bras, et surtout son éprouvé, sont souvent peu connus du pianiste, comme le remarque Thomas Mark qui constate que très souvent les pianistes n'ont qu'une présence floue aux sensations qu'ils éprouvent au-delà du coude. Dans leurs représentations, assez souvent, l'épaule est « l'accroche du bras », ce qui n'est pas exact. Cette mauvaise représentation créée toutes sortes de tensions, limite la proprioception et en particulier, empêche le rythme huméro-scapulaire de se réaliser, alors qu'il fait partie des rythmes essentiels du corps-en-lien, qu'on peut exploiter pour déplacer son point de sentir et habiter le temps.

##### **5.3.4.2.1 Le bras comme une unité articulée**

Afin de développer cette présence aux connexions, Mark explique que les pianistes doivent développer un sens de la structure du bras comme un tout, avec quatre principales articulations. Les articulations ne sont pas des lieux stables, fixes : on ne peut pas « bouger le bras par rapport à l'épaule stable », comme on le dit souvent. Ce type de représentation erronée a de fâcheuses conséquences, provoque une mauvaise cartographie et un mouvement contraint :

---

<sup>892</sup> MARK Thomas. *Op.cit.*, p.23

<sup>893</sup> HACKNEY Peggy. *Op.cit.*, p.143



Penser qu'une partie du corps est un endroit fixe à partir duquel on peut déplacer une autre partie du corps génère une tension [...] Parce que les récepteurs de notre sens kinesthésique sont concentrés dans nos articulations, une bonne habitude à prendre pour un pianiste est de « penser articulations<sup>894</sup>».

En réalité, les mouvements de rotations en amont de l'impact du doigt sur la touche constituent un prémouvement essentiel au piano. Les rotations se rapportent à un ensemble de connexions auxquelles être attentif, correspondent à des mouvements ou à des mobilisations qui précèdent le mouvement visible, et non à des points fixes.

#### 5.3.4.2.2 La connexion noyau-omoplate

Pour évoquer ce problème de la thérapie traditionnelle qui oppose stabilité et mobilité en demandant de « stabiliser une zone », Hackney<sup>895</sup> prend l'exemple des articulations du bras. Lorsqu'on cherche à prendre appui, à trouver un point de stabilité pour bouger les bras, elle explique qu'il ne faut pas tenir les épaules basses afin de les rendre « stables » et de bouger le bras par rapport à elles, mais plutôt imaginer la connexion entre ajustement de l'ancrage (*grounding*) et périphérie. À partir de cette connexion, on peut davantage choisir de poser son attention sur la partie centrale, ou sur la partie périphérique. D'après la démarche des Fondamentaux, pour trouver cet appui qui concerne particulièrement le pianiste, on cherchera toujours la « relation » : par exemple, on demandera de « stabiliser » en visualisant une relation connectée de l'omoplate jusqu'au coccyx, et on demandera de « mobiliser » en initiant le mouvement du bras à partir du bord le plus bas de l'omoplate<sup>896</sup>. À travers cette relation soutenue par la ligne imaginaire, on se rend attentif à une stabilité qui est elle-même le fruit d'un processus de relation mobile entre deux zones du corps centrales, et qui est donc une stabilité éprouvée, en modulation permanente. Le travail sur cette connexion permet d'organiser un prémouvement en amont du geste mobile du bras qui se déploie, en fonction de ce qui est ressenti de la connexion coccyx-omoplate. Cette connexion en particulier, donnée comme exemple du travail général des Fondamentaux, m'a été très utile, à la fois pour moi-même et pour mes élèves, car elle définit un processus sous-jacent à tout jeu pianistique.

Afin de ne pas « stabiliser » mais de penser « connexion », elle précise qu'il faut travailler sur « l'écoute » du corps, c'est-à-dire sur la présence attentive qui laisse émerger les modulations. Pour elle, il s'agit d'un processus créateur et vivant : nous sommes toujours en train de reconstruire, de retravailler dessus. Ce problème est particulièrement accru en ce qui concerne le bras du pianiste et sa relation avec le reste du corps. Au lieu de « stabiliser », on va chercher alors à habiter une région du corps, et à déplacer son « point de sentir » à travers les différentes articulations du bras. On peut imaginer les différentes directions et tracés dans l'espace produits par l'écoulement de ce jeu rotatoire qui bénéficie du soutien du centre du corps :

---

<sup>894</sup> MARK Thomas. *Op.cit.*, p.68 : « *Thinking of one part of the body as a fixed place from which to move another part of the body generates tension [...] Because the receptors of our kinesthetic sense are concentrated in our joints, a good habit for pianist to develop is to « think joints ».* »

<sup>895</sup> HACKNEY Peggy. *Op.cit.*, p.16

<sup>896</sup> *Ibid.*, p.45

Je peux lever la main au-dessus de la tête en effectuant un mouvement libre et fluide qui implique la main, l'avant-bras, le bras, la clavicule et l'omoplate, avec le sentiment d'être soutenu par mon tronc et sans qu'aucune partie de mon corps n'agisse comme un point fixe à partir duquel bouger<sup>897</sup>.

Les seuls endroits fixes d'où on bouge sont le tabouret de piano et le sol, qui sont essentiels car ils permettent d'être attentifs à un endroit fixe à partir duquel bouger : le soutien du tabouret et du sol à travers l'appui central, permet de se mouvoir avec fluidité et aisance, sans fixer aucune partie du corps<sup>898</sup>. L'attention au bassin, en particulier, permet de libérer la colonne, donc de lui permettre de se moduler toniquement et de servir d'ancrage central, sans que les muscles superficiels du dos et des bras n'aient besoin de compenser.

### 5.3.4.2.3 Le pont suspendu : la relation entre bras et le reste du corps

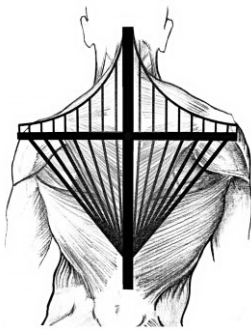


Fig.76 MARK Pont suspendu

Pour que les rotations du bras soient libres, les bras doivent être sentis « flottants », ce qui implique une tonicité posturale adaptée. Thomas Mark explique le processus de suspension des bras à l'aide de l'image d'un pont suspendu, ce que je trouve très évocateur. Les bras ne sont pas soutenus par le centre du corps comme la tête l'est : ils ne reposent sur rien, les omoplates ne sont pas attachés aux côtes. La clavicule est attachée au sternum mais ne « s'ancre » pas en lui, elle ne transfère pas du poids au sternum qui n'est pas conçu pour ça : « au lieu de reposer sur un support, les bras sont suspendus sur les côtés, au-dessus de la partie centrale du corps<sup>899</sup>. » Le dessin de pont en suspension montre des tours qui soutiennent, portent le poids de la structure ; la route est suspendue à la tour grâce à des câbles, sans reposer sur la tour. De la

même façon, les bras sont suspendus au soutien central, mais à la différence de la route, sont mobiles et peuvent bouger de façon très variée : il faudrait imaginer des câbles en bas de la route aussi !

Si l'on reprend l'image, et qu'on relâche subitement les câbles qui sont pendus à la tour : alors la route va remonter, et donc la tour va faire l'expérience d'une impression de légèreté. De la même façon, quand on apprend à relâcher les bras (c'est à dire relâcher la tête sur la colonne), les bras « flottent », ou sont suspendus, et leur libération augmente l'impression d'un soutien unifié à travers le centre du corps. Ainsi, si on sent une tension dans le centre – ou une restriction de l'attention au poids librement délivré à travers le centre – cela indique une tension dans les bras, c'est-à-dire dans les muscles superficiels du dos. S'il y a un déséquilibre chronique de la structure, la tension sera présente avant même que la première touche soit enfoncée et chaque note va nécessiter une compensation. Le « poids du bras » est donc une expression inexacte responsable de tensions, car il n'y a que de l'énergie qui passe par les bras, que l'on peut sentir comme un flux continu qui traverse et connecte des parties du corps, processus qu'évoquent aussi Damien Lehmann et Denis Pascal. La sensation de « pont suspendu » permet de dépasser l'opposition que décrit Lehman entre les doigts qui sont soumis à des impacts vers le bas et les bras qui, du fait de leur structure, vont permettre de passer d'une note à l'autre et de phraser. Expliquant la nécessité de contrer avec le buste le déséquilibre

<sup>897</sup> Ibid. « I can raise my hand above my head using a free, fluid motion that involves my hand, forearm, upper arm, collarbone, and shoulder blade, with a sense of support in my core and no part of my body acting as a fixed place to move from. »

<sup>898</sup> MARK Thomas. *Op.cit.*, p.69

<sup>899</sup> Ibid, p.113 : « rather than resting on a support, the arms are suspended out to the sides, over the core of the body »

permanent pour ne pas tomber sur le clavier, Lehman met en évidence lui aussi que la posture ne doit pas être fixe, mais au contraire que l'on ne cesse jamais de s'ériger, à chaque instant. Son image de flux permettant de mobiliser la tonicité et la connexion coccyx-tête me paraît inspirante :

Bien qu'étant le contraire d'une chute, le mouvement global du corps est un enveloppement du piano. Il s'agit de ramener le piano à soi, de l'englober. L'ensemble de la chaîne ressemble finalement moins à un geyser qu'à la vague d'Okusai, jaillissant vers le haut (buste), et se courbant (bras) pour avaler le clavier (doigts)<sup>900</sup>.

Damien Lehman pointe lui aussi les problèmes qui se posent lorsqu'on imagine un « poids du bras » qui en conséquence ne porte pas les doigts mais se laisse porter par les doigts, avec un coude qui se crispe progressivement, coupant toute mobilisation du corps : « Au-delà du coude, le corps ne participera plus au son. Or le corps entier doit participer au son, du pianissimo au fortissimo. » Grâce à l'ancrage central, les bras peuvent être « suspendus », libres et bénéficier de tout leur potentiel d'investissement spatial.

#### 5.3.4.2.4 Le rythme du bras et ses rotations

En ce qui concerne la structure du bras par rapport au corps, il est ainsi important de se rappeler qu'ils n'ont pas de rôle porteur de poids, comme nous l'avons vu avec le « pont suspendu » : lorsqu'on cherche des appuis au niveau du clavier, on contraint l'équilibre du corps qui n'est plus disponible pour trouver ses appuis au niveau central, et on fait porter une charge excessive aux doigts qui ne sont pas faits pour cela et les empêche d'être perceptifs en leur imprimant une pression qui annihile toute perception fine. Par ailleurs, la main est à cartographier comme une partie du bras entier : elle est la terminaison spécialisée d'une structure suspendue du cou et du haut de la poitrine<sup>901</sup>. Enfin, le bras est constitué de trois rotations et est attaché au sternum par l'articulation sternoclaviculaire, bougeant librement sur les côtés et de façon indépendante.

Les trois mouvements de rotation du bras doivent faire partie de la cartographie (cf. fig.77). Ces rotations sont utilisées en permanence de façon plus ou moins prononcée, et notamment dans les cas indiqués qui correspondent à des mouvements importants où pourtant elles ont tendance à ne pas être considérées :

1. La rotation de la clavicule et de l'omoplate à l'articulation sternoclaviculaire est utilisée pour le croisement des mains, pour atteindre les extrêmes du clavier en traversant devant soi
2. La rotation de l'humérus à l'articulation huméro-scapulaire est utilisée pour le déplacement des mains d'un côté à l'autre, ou atteindre les extrêmes du clavier
3. La rotation de l'avant-bras autour du cubitus (ou *ulna*) est utilisée en permanence

Selon Mark, les deux premières ne sont souvent pas du tout cartographiées et donc pas utilisées librement, la troisième est souvent mal cartographiée, ce qui cause des blessures. La présence à l'unité du bras et la cartographie des rotations est alors la première étape :

[Il s'agit de] cartographier l'omoplate et la clavicule comme faisant partie du bras. L'omoplate et la clavicule ne sont pas reliées aux côtes et ne reposent pas non plus sur les côtes. La structure du bras ne s'attache au reste du squelette qu'à un seul endroit, l'articulation sternoclaviculaire, où la clavicule

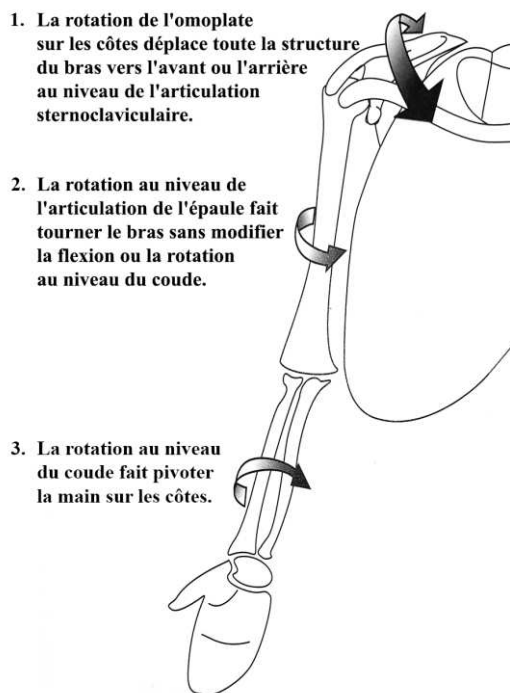
<sup>900</sup> LEHMAN Damien. *La condition pianistique*. Article inédit.

<sup>901</sup> MARK Thomas. *Op.cit.*, p.65

rencontre le sternum. Lorsque les bras sont en équilibre, les omoplates peuvent se déplacer librement sur les côtes<sup>902</sup>.

Il est crucial de bouger la clavicule et l'omoplate au piano, même si c'est habituellement peu, et d'éviter d'exiger des épaules immobiles et rabaisées. Lorsque les pianistes pensent que leur bras finit à l'articulation de l'épaule, leur cartographie sépare donc le bras de l'épaule, ce qui « fixe » la clavicule et l'omoplate qui ne peuvent pas participer au mouvement : le reste du bras doit donc travailler encore plus. De plus, ceci restreint les possibilités de mouvement de l'humérus, provoquant des douleurs, et bien sûr, limitant « l'impressivité » et l'expressivité.

Ces rotations sont essentielles à la construction du prémouvement du pianiste, et l'attention à leur mouvement doit précéder le contact du doigt sur la touche. En plus de l'aspect



fonctionnel, la présence perceptive à ce processus permet d'investir l'espace de « l'aller vers », et donc permet de sentir que l'on s'oriente vers quelque chose : elles constituent un pan du processus qui peut rendre signifiant le geste de nos bras. Leur rythme correspond en effet à un rythme d'interrelation entre soi et le monde : le moment de la mobilisation de l'omoplate est un moment où l'on se projette dans le monde, un moment de « Atteindre », qui permet de faire découler le mouvement visible de cette mobilisation. Explorer le potentiel d'espace et toutes nos virtualités de mouvement au niveau de nos bras permet d'accroître sa présence au geste et de varier ses « prises », afin de sentir davantage de continuité dans son jeu et de pouvoir de façon très subtile être affecté par le son et par son anticipation sonore. Par ailleurs, ce type de prémouvement correspond à la façon la plus évidente d'articuler des fragments musicaux, permettant de les relier en les distinguant.

Fig.77 MARK Les trois rotations du bras

Chaque rotation bouge et est mobilisée entre les impacts, ainsi l'écoute à reculons mêle le sonore et le ressenti de l'écoulement de la rotation, permettant de mettre en perspective nos virtualités dans l'espace de la rotation et notre perception de là où nous en sommes.

### 5.3.4.2.5 Le rythme huméroscapulaire

La clavicule et l'omoplate constituent une articulation entre deux parties du bras qui s'articulent en un rythme auquel il est essentiel d'être présent, que l'on appelle le « rythme huméro-scapulaire » ; le mouvement de l'articulation huméroscapulaire doit précéder le jeu de la note :

<sup>902</sup> Ibid. « map the shoulder blade and collarbone as part of the arm. The shoulderblade and collarbone do not connect to the ribs, nor do they rest on the ribs. The arm structure attaches to the rest of the skeleton in only one place, the sternoclavicular joint, where the collarbone meets the breastbone. When the arms are in balance, the shoulder blades can move freely over the ribs. »

Bien que les mouvements de l'omoplate et de la clavicule se produisent, ils interviennent trop tard. Il peut être utile de garder à l'esprit que les nombreux mouvements corporels qui facilitent et permettent de jouer chaque note sont préparatoires, c'est-à-dire qu'ils se produisent avant de jouer la note<sup>903</sup>.

Ce rythme génère un temps en quelque sorte « enacté » par le corps-en-lien, qui doit ensuite s'articuler à l'œuvre musicale et à sa temporalité propre. Cependant, les temporalités de l'œuvre et du rythme huméro-scapulaire se rejoignent nécessairement en partie, étant donné que le prémouvement du bras se déploie avant le geste du bras, et donc précède les éléments musicaux : dès que l'on est présent à ce processus, on peut l'accompagner pour chercher un entrejeu entre les nécessités de l'œuvre et ce qu'on ressent de son propre prémouvement ; on peut alors moduler l'Effort, la Forme, etc. comme nous le verrons par la suite.

La connexion « noyau (*core*) - bras » fait aussi partie de certains exercices développés par Schmidt Schlokovskaya pour les pianistes afin de sentir la globalité du bras en engageant le corps entier<sup>904</sup>. Mark propose un exercice du même type afin de sentir le rythme huméro-scapulaire ; en redéployant l'attention au soutien à travers le centre du corps, on bouge le bras en incluant son entièreté :

Pour développer le sens de l'ensemble du bras, il faut s'entraîner à le bouger. Tenez-vous en équilibre et soyez attentif à la sensation de soutien que vous procure votre tronc, puis agitez les bras. Ce faisant, veillez à inclure l'ensemble du bras dans votre conscience et dans le mouvement. Sentez la clavicule et l'omoplate participer au mouvement. Tracez de grands cercles avec vos bras et considérez la pointe de l'omoplate comme le centre du cercle. Les mouvements de natation conviennent également - la plupart des gens utilisent l'ensemble de leurs bras pour nager. Levez votre bras de quarante-cinq degrés sur le côté. Remarquez que si vous continuez à le lever plus haut, la clavicule et l'omoplate auront naturellement tendance à participer au mouvement (à condition que vous ne les mainteniez pas tendues). C'est ce qu'on appelle le « rythme huméro-scapulaire<sup>905</sup>».

Hackney conseille de travailler le rythme huméro-scapulaire en bougeant sans penser à l'interaction musculaire, mais par l'imagerie. Elle propose ainsi de « puiser du riz dans un seau et l'éparpiller vers le haut et vers la droite<sup>906</sup> ».

#### 5.3.4.2.6 L'articulation sternoclaviculaire

Quant à l'épaule, elle n'est pas une structure anatomique : comme la « taille », il s'agit d'une région du corps. Mark propose de jouer en développant cette nouvelle compréhension des bras en tant que structures unifiées, en mouvement libre, attachées au sternum à la base du cou, composées d'unités reliées par des articulations depuis le sternum jusqu'au bout des doigts<sup>907</sup>. Par ailleurs, l'articulation sternoclaviculaire<sup>908</sup> connecte le sternum à la clavicule : on peut la localiser en touchant les clavicules jusqu'à leur bout - l'articulation est juste en-dessous.

---

<sup>903</sup> Ibid. « *although motion of the shoulder blade and collarbone occur, they occur too late. It may help to bear in mind that the numerous bodily movements that facilitate and enable the playing of each note are preparatory-they occur before playing the note.* »

<sup>904</sup> SCHMIDT-SHKLOVSKAYA Anna. *De l'éducation des aptitudes pianistiques*. Leningrad, « Muzyka », 1985

<sup>905</sup> MARK Thomas. *Op.cit.*, p.62 : « *To develop a sense of the whole arm, you need to practice moving it. Stand in balance and attend to the feeling of support through your core. Retaining the awareness of support through the core, wave your arms around. As you do this, be sure to include your whole arm in your awareness and in the movement. Feel the collarbone and shoulder blade participate. trace huge circles with your arms and think of the tip of the scapula as the center of the circle. Swimming movements are good also-most people use their whole arms in swimming. Raise your arm from your side forty-five degrees. Notice if you continue to raise it higher still, the collarbone and shoulder blade will naturally tend to participate in the movement (provided you do not hold them tense). This is called « humero-scapular rhythm ».* »

<sup>906</sup> HACKNEY Peggy. *Op.cit.*, p.153 : « *scooping down into a bucket of rice and scattering it out up and to the right* »

<sup>907</sup> MARK Thomas. *Op.cit.*, p.67

<sup>908</sup> Ibid., p.71

Pour apprécier le mouvement qui se produit au niveau de l'articulation sternoclaviculaire, gardez les doigts sur les articulations et bougez vos clavicules de haut en bas, d'avant en arrière. Faites de grands cercles. Déplacez-les aussi loin que possible dans toutes les directions tout en enregistrant avec votre doigt la quantité de mouvement qui se produit au niveau de l'articulation... Assistez à la façon dont le bras entier bouge avec la clavicule. Faites-le régulièrement jusqu'à ce que le mouvement libre de l'articulation sternoclaviculaire devienne automatique<sup>909</sup>.

La rotation de l'omoplate est certes plus évidente que celle de l'articulation sternoclaviculaire, mais celle-ci existe aussi : de petits mouvements de cette articulation ont lieu constamment si le jeu est libre. Si l'on n'a pas l'habitude de l'utiliser, les mouvements peuvent être minuscules au début : il faut aller le plus loin possible car selon Mark, accroître la mobilité de cette articulation est possible. Pour prendre conscience de la nature rotationnelle du mouvement, on peut mettre une main sur la clavicule opposée et tendre le pouce de ce bras vers le haut, puis tourner le bras entier pour mettre le pouce vers le bas : on sent de l'autre main le mouvement de rotation. La clavicule a un mouvement de rotation et une certaine étendue de mouvement qui, sans être très grande, est importante à cartographier, notamment au piano pour les croisements de mains ou simplement le port des bras devant soi. La rotation de la clavicule emporte l'omoplate avec elle, puisqu'ils sont connectés entre eux par de très forts ligaments qui les empêchent d'être indépendants. Ainsi, fixer cette articulation inhibe par ricochet le Rythme Huméro Scapulaire<sup>910</sup>.

Concernant cette articulation qui est très souvent crispée et fixée en hauteur (baisse tes épaules !), on cherche aussi à parvenir au lieu de repos ou d'équilibre d'où le mouvement dans chaque direction est facile : là où les articulations de l'épaule sont alignées aux autres points d'équilibre, comme une autre paire d'oreilles (et non pas trop vers l'avant et trop en bas). L'enjeu de cet équilibre est très important car il concerne tout l'axe du corps : ce sont les mêmes muscles qui tendent la clavicule et l'omoplate qui, hors d'équilibre, empêchent l'allongement et le rassemblement de la colonne<sup>911</sup>. Mark propose l'exercice suivant : hausser la clavicule et l'omoplate le plus possible, et prendre conscience de quels muscles on utilise pour le faire ; ensuite, très lentement et attentivement, baisser jusqu'à arriver au point d'équilibre.

#### 5.3.4.2.7 Articulation gléno-humérale

Enfin, ce qui concerne l'articulation de l'épaule ou « gléno-humérale », on a tendance à croire que c'est elle qui connecte le bras au corps. Or, ce n'est pas le cas puisqu'elle connecte deux parties du bras : lorsque les omoplates, clavicules, bougent, elle aussi, bouge. Il ne s'agit pas d'un lieu fixe d'où le bras bouge : elle est en réalité l'articulation la plus mobile, qui permet trois sortes de mouvements de façon tridimensionnelle. Les nombreux ligaments entre la tête de l'humérus et la cavité glénoïde de l'omoplate sont assez flexibles pour permettre à l'humérus de présenter différentes faces de sa tête à cette cavité et en conséquence, une grande amplitude de mouvement.

Les capacités de mouvement, notamment rotatoires, permettent les déplacements horizontaux sur le clavier, mais aussi le déplacement de la main entre sur les touches noires et

---

<sup>909</sup> Ibid. : « *To appreciate the movement that occurs at the sternoclavicular joint, keep the fingers on the joints and move your collarbones up and down, forward and back. Move them in big circles. Move them as far as you can in all directions while registering with your finger how much motion occurs at the joint. Attend the way the entire arm moves with the collarbone. Do this regularly until free movement at the sternoclavicular joint has become automatic.* »

<sup>910</sup> Ibid., p.73

<sup>911</sup> Ibid., p.75

blanches : le mouvement doit avoir lieu au niveau de cette articulation, en évitant les écueils déjà évoqués que sont le mouvement du corps tout entier « d'un seul bloc », ou l'absence de conscience à l'origine de ce mouvement, qui est une situation courante (lorsqu'on n'a pas conscience des mouvements dits « de tiroir » vers le clavier et hors du clavier). L'initiation du mouvement de tiroir se fait à l'articulation de l'épaule, et non à l'avant-bras. La cartographie de tous les mouvements possibles de cette articulation, en particulier de son aspect rotatoire, permet d'avoir plus de liberté, afin de répartir perceptivement les tâches de façon équilibrée entre cette articulation et l'articulation sternoclaviculaire. Selon Mark, les pianistes qui n'ont pas inclus le mouvement rotatoire de l'humérus dans leur cartographie font un mouvement vers le corps et vers l'extérieur du corps (abducteur, adducteur) là où une rotation serait plus efficace, car ils ne sentent pas leur potentiel de mouvement<sup>912</sup>. Il propose l'exercice de l'essuie-glace : avec les avant-bras en l'air devant soi (en hauteur), on fait une rotation de l'articulation de l'humérus ; puis on les place parallèles au sol, pour reproduire cette rotation en position pianistique. Le relâchement de l'articulation de l'épaule va alors faciliter la rotation autour de l'ulna (cubitus) que nous allons aborder et qui est un autre facteur essentiel de liberté et d'expression (et donc « d'impressivité ») dans le jeu pianistique.

#### **5.3.4.2.8 La rotation autour du cubitus**

En position de repos, les paumes des mains donnent vers les côtés du corps : les tourner vers les jambes demande une rotation du bras haut par rapport à la position neutre dont on n'a pas forcément conscience. Si on met les mains sur le piano à partir de la position de repos, on n'a pas besoin de rotation supplémentaire, ce qui permet plus aisément la rotation de l'avant-bras, du radius autour du cubitus, qui guide alors : « Sentez que c'est le dos de votre main, et non votre pouce, qui conduit l'avant-bras vers le clavier. Ce sera plus facile et la main aura moins tendance à s'incliner vers l'auriculaire<sup>913</sup>. »

Au niveau de l'articulation du coude, nous devons savoir que le radius est du côté du pouce et le cubitus seul est articulé avec l'humérus ; le radius est seulement tenu par un ligament le long du cubitus. Au niveau de cette articulation, il n'y a que deux types d'articulations possibles, donc peu de types de mouvements, par contraste avec l'articulation de l'épaule : on peut plier et faire une rotation. Le fonctionnement de cette rotation est l'une des cartographies les plus cruciales à développer pour le pianiste. En supination (paumes vers le haut), les deux os sont parallèles ; en pronation, ils sont croisés. Un seul d'entre eux bouge, le radius. On doit prendre conscience duquel bouge et duquel est stationnaire. Mark propose de répandre les bouts du doigt d'une main le long du cubitus de l'autre bras et faire la rotation pour sentir que le cubitus est stationnaire : « Savoir quel os de l'avant-bras tourne et lequel est immobile peut faire la différence entre un jeu libre et expressif et une blessure<sup>914</sup>. » Se servant de l'imagerie, il conseille d'imaginer que la main est comme un livre, avec le cubitus et le petit doigt comme la tranche du livre et le pouce comme l'une des pages qu'on tourne<sup>915</sup> ; on fait alors une rotation avec tout l'avant-bras pour tourner la page. Ou encore, mains au-dessus de la tête, on peut

---

<sup>912</sup> Ibid. p.78

<sup>913</sup> Ibid. : « *Feel that the back of your hand, not your thumb, leads the forearm to the keyboard. It will feel easier, and the hand will be less likely to tilt toward the little finger.* »

<sup>914</sup> MARK Thomas. Op.cit., p.83 : « *Knowing which forearm bone rotates and which one is stationary can make the difference between free, expressive playing and injury.* »

<sup>915</sup> Ibid. p.83

descendre la main gauche le long du petit doigt de la main droite jusqu'à l'omoplate pour sentir l'organisation du bras : « La même organisation qui porte une créature de branche en branche dans la forêt porte nos bras sur le clavier. Prenez conscience de l'orientation des petits doigts de votre main et de votre avant-bras et mettez-la en perspective avec l'ensemble du bras<sup>916</sup>. » Le pouce devient disponible dans un mouvement orienté autour du petit doigt. La main est connectée au radius par le poignet ; la main ne peut pas faire de rotation en relation au radius ! La rotation du poignet n'existe donc pas. Pronation et supination de la main ne se passent pas au niveau du poignet : le radius et la main font une rotation ensemble autour du cubitus, ce qui aide à maintenir la rotation aussi libre que possible<sup>917</sup>. Chopin mettait en évidence l'importance de la qualité de l'attention aux moindres mouvements du poignet afin d'obtenir des nuances dans le son. Il s'agit « d'obtenir les plus fines nuances dans les mouvements du poignet et de l'avant-bras<sup>918</sup> ». Plutôt qu'au poignet, il faisait référence probablement à cette articulation autour du cubitus qui est utilisée en permanence : Taubman<sup>919</sup> fonde d'ailleurs toute sa méthode sur cette rotation, qui ne se déploie forcément de façon clairement visible dans l'espace, mais que l'on peut sentir comme un prémouvement de chaque note. Elle propose de faire des mouvements de rotation pour articuler chaque doigt, en réduisant au maximum le déplacement du doigt lui-même.

Dans cette perspective, les mouvements de côté de la main sont appelés « déviation de l'ulna », déviation qui se produit dans le creux entre la fin du cubitus (ou ulna) et les os du poignet, générant une crispation du poignet. La sensation « d'espace entre » correspond ici à une main équilibrée. Or, « si vous laissez la main dévier vers l'auriculaire, vous sentirez l'espace se refermer<sup>920</sup> ». L'orientation de la main « côté pouce », avec le pouce fixé et le cubitus qui bouge – ce qui est utile par moments – manifeste la déviation de l'ulna, qui fait des ravages. On utilise cette déviation pour se servir d'outils (en les attrapant avec le pouce, l'index et le majeur) ; il s'agit certes de pouvoir dévier la main dans certaines situations : dans ce cas la déviation est bénigne ; cependant, lorsqu'on l'utilise beaucoup, c'est en général symptomatique d'un avant-bras orienté autour du pouce. Par ailleurs, on peut aussi paraître visuellement peu dévié, et cependant être orienté vers le pouce. Là encore, ce qui importe c'est la qualité du mouvement qui sous-tend la position, et non la position visible.

Au sujet de la main, Mark met en garde contre les diverses co-contractions qui ont lieu lorsqu'on tente d'étirer les doigts dans tous les sens. D'une manière générale, il faut retenir que du point de vue moteur, les doigts ne sont pas importants du tout. En revanche, ils sont essentiels au niveau de l'attitude perceptive, du contact : ils sont notre « point de sentir privilégié ». L'image qu'il utilise pour éviter de trop étirer la main et les bras utilise l'attitude périphérique, une fois encore : il s'agit de « laisser le piano ouvrir la main. [...] Veillez à considérer

---

<sup>916</sup> Ibid, p.84: « *The same organization that carries a creature from branch to branch in the forest carries our arms over the keyboard. Be aware of little finger orientation of your hand and forearm and put it into perspective of the entire arm.* »

<sup>917</sup> MARK Thomas. *Op.cit.*, p.84-5

<sup>918</sup> EIGELDINGER Jean-Jacques. *Chopin vu par ses élèves*. Editions Fayard, 2006, p.43

<sup>919</sup> MILANOVIC Therese. *Learning and Teaching Healthy Piano Technique : Training as an Instructor in the Taubman Approach*. Paperback, 2014.

<sup>920</sup> MARK Thomas. *Op.cit.*, p.86 : « *if you allow the hand to deviate toward the little finger you will feel the space close* »



l'ouverture de votre main non pas comme un écartement des doigts, mais comme une ouverture des articulations carpo-métacarpiennes, comme un parapluie<sup>921</sup>».

Toutes ces images et cartographies peuvent être explorées pour nourrir notre imaginaire, pour sentir l'espace disponible, enrichir nos virtualités de relation et déplacer nos points de sentir.

#### **5.3.4.2.9 Un geste émotionnel et relationnel : se sentir orienté et en relation par le rythme huméro-scapulaire**

Au-delà de l'aspect fonctionnel et associé au sentiment de l'espace disponible, il me paraît essentiel de considérer le rythme huméro-scapulaire (RHS) en référence à un geste d'orientation vers l'autre. En effet, le RHS implique un prémouvement par lequel on se met en relation, un « Atteindre » qui génère ce rythme. Ainsi, Hackney donne un éclairage plus global de ce processus en l'associant aux schèmes développementaux de connexions, et en prenant en compte sa dimension affective, ce qui va nous aider à comprendre comment cette structure de prémouvement peut être expressive et non seulement fonctionnelle.

Chaque geste pianistique « va vers », s'oriente vers, et doit donc être précédé par une attitude par rapport au poids par laquelle on connecte un Céder et Pousser à cet Atteindre. Cela fait d'ailleurs partie des premiers exemples de Hackney mentionnés plus haut : avant de se mouvoir avec le bras, elle propose de tracer une ligne entre le bassin et l'omoplate pour favoriser le prémouvement et la réalité relationnelle de ce prémouvement.

L'apprentissage du rythme huméro-scapulaire va avec celui du schème Atteindre et Tirer au niveau du haut du corps, qui concerne de façon évidente les pianistes. A titre d'exemple, un exercice que propose Hackney permet de bien sentir l'importance des muscles profonds de l'omoplate situés en-dessous de l'omoplate afin de créer un Atteindre et Tirer effectif. Ces muscles doivent rester libres de bouger et ne sont souvent pas considérés par les pianistes, qui utilisent les muscles superficiels situés trop haut. Elle propose d'explorer cette connexion sur le ventre, en se rappelant que les bras sont connectés au centre et à travers le centre, à notre coccyx. On peut visualiser des flux et des lignes qui traversent ces zones. Avec les bras, on cherche à atteindre devant soi en créant un contact entre avant-bras, épaule, omoplate pour tirer tout le corps devant soi au sol : cela demande beaucoup de force de la part des muscles sous l'omoplate qui initient l'action, muscles que l'on peut visualiser. Or, si on utilise les muscles au-dessus de la ceinture de l'épaule à la place des muscles profonds de l'omoplate, le haut du corps se déconnecte du bas du corps, empêchant alors de sentir qu'on s'oriente vers quelque chose. Par cet exercice, on appréhende le rythme du bras qui engage la connexion entre bas et haut du corps. L'exploration du rythme huméro-scapulaire au niveau de la connexion haut/bas montre la signification qui peut émerger de la présence à ce rythme. Il ne s'agit pas seulement de quelque chose de « fonctionnel », mais aussi de sentir qu'on s'oriente dans le monde par ce rythme et qu'on le fait en relation avec le ressenti de notre potentiel de mouvement.

De façon plus détaillée, le geste du bras qui se tend est analysé comme demandant un jeu mécanique de rotations opposées : rotation interne de l'humérus associée à la rotation

---

<sup>921</sup>Ibid., p.94 : « An image that helps many pianists open the hand by just the right amount is « let the piano open your hand ». Be sure to think of the opening of your hand not as spreading of the fingers but as an opening from the CMC joints, like an umbrella. »

externe du radius, « mise en tension qui se résout au niveau du coude, système intermédiaire », à travers ce geste arrondi du coude si souvent évoqué par les enseignants pianistes. Lesage évoque alors la « triangulation qu'éprouve le jeune enfant qui fait coexister des mouvements opposés : l'éprouvé d'un mouvement tel que tendre le bras vers quelqu'un articule un jeu mécanique de triangulation à la relation. La coordination motrice acquiert ainsi un statut d'organisateur psychique et relationnel<sup>922</sup>. » Loin d'être une organisation sous-jacente « mécanique », il participe donc à la construction psychique : chaque geste de bras peut alors être considéré comme une mise en relation qui implique une opposition qui se résout dans le coude. Lesage explique la construction psychique que permet l'investissement de l'espace spiralé :

Pour bouger, il faut que certaines structures se laissent étirer, ce que Berta et Karel Bobath avaient souligné en définissant le tonus musculaire comme la « disponibilité d'un muscle à l'étirement ». D'autre part, il faut intégrer la structure spiralée du support squelettique. Hormis quelques exceptions comme le sacrum, le sternum, l'occiput, l'os du nez, les os impairs en fait, les os s'organisent en torsion, avec dans la majorité des cas une rotation externe proximal et interne distale. L'agencement des surfaces articulaires et des insertions musculaires, mues par des muscles eux-mêmes majoritairement spiralés, fait qu'aucun mouvement ne se réalise dans un seul plan. Il s'agit toujours de glissements, roulements, translations, et surtout de torsions. Je reviens sur ces notions de structure car elles conditionnent la spatialité du geste. Tout geste est tenseur du corps et de l'espace. [...] La triangulation qui met en relation des pôles par le jeu spiralé d'une articulation (main/épaule/coude par exemple) constitue, selon Suzanne Robert-Ouvray, un modèle relationnel, une structure éprouvée dans le jeu moteur reprise par étayage au niveau psychique, allant jusqu'à structurer le langage comme système de mise en relation. Notre intégration motrice se fait donc avec une matière spiralée, selon un jeu de torsions réciproques, dans un espace tridimensionnel avec en premier lieu la gravité avec laquelle nous négocions dès nos premières heures<sup>923</sup>.

L'attention à ces processus d'opposition et à la structure spiralée du corps se projetant dans l'espace fait surgir un temps vécu comme nécessaire, reliant et délimitant les instants. En se laissant l'espace d'être attentif à ces processus entre les gestes, on peut sentir les spirales se dessiner et la synergie, ce qui génère une temporalité éprouvée. Or, de la même façon qu'elle dénonce le manque de présence à la région du bassin, qui reste souvent une zone fixe sans mobilité et sans éprouvé, Hackney souligne que la zone qui inclut la connexion entre tête et cou et descend en haut des épaules en incluant la clavicule et l'articulation de l'humérus est souvent fixée elle aussi, ainsi que la zone du bas de l'omoplate. Activer, rendre vivante cette zone de la partie basse de l'omoplate pendant le mouvement, qui abrite les centres de vie que sont les poumons et le cœur, apporte un sentiment d'ancrage et de connexion au centre, que l'on n'a pas lorsqu'on imagine que le bras commence à l'épaule<sup>924</sup>. Elle insiste ici aussi sur la possibilité de rendre vivante cette zone non seulement de façon fonctionnelle, en l'associant par la pensée au mouvement du bras, mais plus largement en s'ouvrant aux émotions liées à cette zone du corps qui peut correspondre au fait « d'ouvrir son cœur » ou de sentir une « nouvelle vie ». Il s'agit d'une zone d'ancrage essentielle dans la connexion entre bas et haut du corps qui confirme le sentiment de sa propre existence.

La stabilité et la mobilité du haut du corps sont facilitées par de nombreux processus déjà évoqués : par la respiration qui permet d'ancrer le mouvement du bras dans un processus vivant, par la connexion centre-périphérie qui apporte le soutien de la région du centre aux bras

---

<sup>922</sup> LESAGE Benoît. *Jalons pour une pratique psychocorporelle*. Toulouse : éditions Erès, 2012, p.39

<sup>923</sup> Ibid. p.234

<sup>924</sup> HACKNEY Peggy. *Op.cit.*, p.146

et confirme les connexions de base afin de permettre la liberté des bras, par la connexion tête-coccyx qui apporte le soutien central (dans cette perspective, on peut notamment se demander, en bougeant, si notre tête vit avec le mouvement).

Le processus est aussi permis par le schème Céder/Pousser et Atteindre/Tirer : Céder/Pousser concerne en particulier la partie la plus basse de l'omoplate, qui est l'endroit où l'on peut sentir l'ancrage (*grounding*) de chaque mouvement de bras. Par ailleurs, si l'axialité permet aux bras d'être libres, inversement, le mouvement de l'omoplate sur les côtes lorsque le bras bouge (le fameux rythme huméroscapulaire) est essentiel dans la connexion côte/tête/cou. En effet, l'interaction de trois types de muscles profonds permet de tenir l'omoplate dans un équilibre mobile, en agissant constamment sur l'équilibre du corps, à tel point qu'il est difficile de se sentir pleinement vertical tant que notre rythme huméro-scapulaire n'est pas installé, associé à une sensation d'ancrage en bas de l'omoplate. Il s'agit alors de trouver la bonne proportion entre le mouvement de l'humérus et le mouvement de l'omoplate sur les côtes qui ont lieu en permanence en interaction<sup>925</sup>. Ainsi, le sentiment de soi et de ses limites est intimement lié à cet ancrage que permet le rythme huméro-scapulaire et que l'on peut explorer par le Céder/Pousser à ce niveau du corps.

Hackney pointe le fait que les rotations sont utilisées en permanence pour ouvrir l'espace, s'adapter et faire des transitions entre les gestes, aller d'un point à l'autre. Sentir les rotations s'organiser en amont du geste visible, c'est alors pouvoir relier des temps et des espaces différents, c'est donc se phraser entre soi et autrui :

Les rotations ouvrent l'espace des possibilités et de l'adaptation. Si vous n'utilisez pas toutes les possibilités sphériques de l'articulation de l'épaule (ou de l'articulation fémorale, d'ailleurs), vous ne pouvez pas facilement passer d'un mouvement à l'autre ou d'une zone à l'autre. Ainsi, en sport ou en danse, lorsque les transitions rapides font partie intégrante de l'habileté, le travail en rotation graduelle devrait constituer une partie importante du processus d'entraînement<sup>926</sup>.

Expliquant que dans sa propre formation, l'aspect graduel de la rotation était rarement mentionné, on ne mettait pas en avant la rotation pour augmenter l'aisance dans les changements de forme du corps et dans les déplacements des bras. Or, la présence à cet aspect graduel permet d'augmenter l'acuité perceptive, « l'autoaffectation » par les gestes et prémouvements qui s'écoulent entre les notes.

### 5.3.4.3 Éprouver l'empreinte affective des gestes de disperser/se rassembler

La rotation est aussi le facteur essentiel des modulations de forme du corps. Or, dans le jeu intersubjectif émo-tonique, les modulations de formes du corps sont un élément essentiel dont on a pointé les corrélations émotionnelles. Au piano, nous n'arrêtons pas de moduler la forme du corps, en particulier entre notre tronc et nos bras, ce qui questionne notre histoire affective. Ces gestes de modulation de forme (s'élargir, se rétrécir, s'ouvrir, se fermer) sont, à l'origine, le fruit d'une intention, d'un comportement par rapport à un environnement, que nous pouvons rechercher en tant que musiciens.

---

<sup>925</sup> HACKNEY Peggy. *Op.cit.*, p.146-149

<sup>926</sup> Ibid. « *Rotations opens the space of possibility and adaptation. If you are not using the full spherical possibility in your shoulder joint (or femoral joint, for that matter), you cannot easily make transitions from one movement to another or from one area space to another. So in sports or dance training, when rapid transitions are part and parcel of the skill, working with gradated rotation should be an important part of the training process.* »

Ainsi, Hackney fait travailler ces variations de formes, même très subtiles, en incitant les « mouveurs » à s'ouvrir à la charge affective qu'elles induisent : par exemple, le fait de faire le mouvement de pronation ou de supination paraît simple et extrêmement fréquent au piano ; pourtant, il peut être chargé d'affect et induire une modulation tonique. À travers ses différentes propositions d'exploration des mouvements des bras, elle insiste sur la capacité à créer différentes formes entre soi et l'espace grâce aux rotations qui ont tendance à être bloquées ; elle insiste sur celle du radius autour du cubitus lorsqu'on bouge le bras entier, qui est si importante pour le pianiste.

D'une manière générale, l'éprouvé des rotations me paraît être la base du son dit « rond ». Le son semble « rond » quand on le regarde comme un objet de l'extérieur, comme un moment, un espace vu après-coup. Le son paraît « rond » car les articulations sont courbes ! Jouer en se plaçant dans un devenir « courbe » permet de sentir à quel moment enchaîner les gestes, les relier pour que cela soit en accord avec le déploiement de chaque degré de la rotation, sans les « couper ». En effet, jouer en prenant en compte cet aspect courbe des rotations, en l'éprouvant sans le considérer comme un « donné » permet d'avoir un son beaucoup plus riche, qui semble « accueillant », et permet d'impulser une temporalité vécue, où l'on se sent en permanence en devenir. Le son « rond » renvoie dans cette perspective à « l'être spiralé » de Bachelard, image dynamique qui suggère des circonvolutions autour d'un centre, ainsi qu'un double mouvement centrifuge et centripète, vers le dedans et vers le dehors, résonnant avec « l'entrejeu » d'Hackney et la conception du double mouvement des connexions, entre dedans et dehors<sup>927</sup>. Pour Bachelard, seule l'imagination permet à l'être vivant d'atteindre cette mobilité vitale. La présence au potentiel rotatoire de « l'être spiralé » devient alors un facteur essentiel dans l'enaction du temps. Passer d'une temporalité linéaire favorisant une conception des objets comme étant des « identités figés » à une expérience d'un temps rythmé, d'une temporalité vécue, avec des sauts, des retours, une mémoire à plusieurs échelles simultanées permet de développer un geste « dans le devenir » courbe, et surtout un éprouvé de ce geste de rotation. En l'occurrence, le son que l'on appelle « rond », l'archétype du « beau son » au piano, est un son produit en toute conscience perceptive des rotations qui l'engendrent, c'est-à-dire un son dont le mouvement n'est pas seulement perçu au niveau du doigt, mais comme une conséquence de la mobilisation de toute la chaîne musculaire et articulaire, qui est de fait, le fruit d'une synergie entre trois différentes articulations en rotation. Par ailleurs, l'espace investi au niveau de l'éprouvé est également un espace « rond » car éprouvé de façon courbe entre les articulations du bras et le tronc, qui crée, lorsqu'on est assis au piano, une profondeur en connexion aux éprouvés de la pulpe du doigt : il s'agit d'un espace qui se déploie donc par des rotations « à l'avant », créant une profondeur arrondie de potentiel de mouvement. Ainsi un son est perçu « rond » comme la conséquence de l'investissement, de l'habitat de tout cet espace de potentiel de mouvement courbe qui découle de la perception du son et de son imagination.

Le son « rond » semble en accord avec notre constitution, défini par la qualité du geste qui précède l'impact et qui souvent se prolonge après lui : le geste du « coude » et du poignet en arrondi est souvent une conséquence de cet éprouvé et de cette mobilisation. À l'inverse, un son « dur » tel qu'il est souvent banni, ou recherché dans un autre contexte musical, est le résultat d'une attaque qui ne prend pas en compte les rotations, ou au contraire les prend en

---

<sup>927</sup> BACHELARD Gaston. *Poétique de l'espace*. Presses Universitaires de France, 1957, p.296

compte pour bloquer leur déroulé. Un son dur est issu de la verticalisation artificielle de ces rotations éprouvées de façon « resserrées », soit sciemment si l'on souhaite un son dur, soit involontairement, parce qu'on n'a pas conscience de la façon dont est organisée notre corps.

La rotation a des implications profondément expressives puisqu'elle est directement liée aux deux attitudes fondamentales par rapport à l'environnement, « se disperser » et « se rassembler » : « Outre l'accès à l'espace, Bartenieff a souvent rappelé que « le rotatif n'est pas seulement un facteur spatial, lié à l'habileté, mais aussi un facteur profondément expressif...donner librement vers l'extérieur ou collecter vers soi... »<sup>928</sup> Elle pointe la double dimension de la rotation et des deux « shaping » de base : s'ouvrir et se fermer, deux types de relation expressive à l'environnement aussi à la base du processus de la respiration. Ainsi, le geste de « respiration » du bras du pianiste consiste non seulement en un geste vers le haut, mais à un « repousser » associé à un geste de « ramener à soi » qui se modélise dans l'espace par un léger geste vers le haut et vers le centre du corps, c'est-à-dire par un geste opposé de supination avant de la pronation. Correspondant à un prémouvement de premier type (opposé à la direction du geste majeur), ce geste se prolonge ensuite par un geste opposé à travers lequel on peut sentir chaque degré de la rotation qui s'écoule entre les notes.

Pour faire l'expérience de cet aspect expressif des rotations, elle propose de faire des rotations des bras vers l'extérieur tout en marchant, et de laisser les paumes ouvertes pour faire face à la direction vers laquelle nous allons : on cherche alors à se rendre attentif aux changements affectifs qui se produisent en faisant ce geste très lentement :

Faites l'expérience d'une rotation maximale de l'articulation de l'épaule et sentez comment votre corps veut entrer en action, en changeant totalement de forme et d'expression. Faites-le progressivement au début, afin de pouvoir ressentir le changement subtil de sensation qu'apportent même quelques degrés de rotation.

Lorsque je fais le mouvement ci-dessus, je suis étonnée de voir à quel point je ressens une « ouverture généreuse de moi-même « avec la rotation vers l'extérieur et à quel point la rotation vers l'intérieur me semble « protectrice et limitative » [...] La fonction et l'expression sont co-créatives dans l'être humain<sup>929</sup>.

Les éprouvés de « frontières » qu'elle évoque lorsque nous faisons le geste de ramener à nous par la rotation participent aussi à l'expérience que nous faisons de la délimitation entre les éléments et à leur continuité affective : ainsi toutes les expériences de « céder-repousser », de rotations internes qui sont souvent des prémouvements, sont intéressantes à explorer musicalement afin qu'elles révèlent leur richesse affective et leur signification. Par ailleurs, la reconnexion avec l'éprouvé du « se rassembler », « se disperser », également des « paumes vers le ciel » et « paumes vers le bas », si importantes dans le mouvement de supination/pronation constamment en jeu dans les rotations du pianistes, permet de progressivement dépasser les problèmes d'affinité que nous avons mentionnés plus haut entre la forme du geste et le Flux, notamment dans l'extrait de la *Sonate* op.14 n°2 (fig.67) de Beethoven, déployant une mélodie entrecoupée de silences, avec les deux bras qui s'ouvrent progressivement en Flux condensé.

---

<sup>928</sup> Ibid., p.155 : « In addition to access to space, Irmgard Bartenieff frequently reminded us that « the rotary is not only a spatial factor, relating to skill, but also a profoundly expressive factor...giving freely outward or collecting toward yourself ».

<sup>929</sup> Ibid. p.155 : « Experience with taking your shoulder joint rotation to its fullest range and feel how your body wants to sequence into action, changing shape and expressive statement totally. Do it gradually at first, so that you can sense the subtle change in feeling that even a few degrees of rotation makes.

When I do the above movement, I am amazed at how fully I feel a sense of « generous opening of myself » with outward rotation and how clearly inward rotation feels « protective and boundary-setting » to me. [...] Function and expression are co-creative in the human being. »

En prenant en compte la dimension affective de ces gestes, l'attention à chaque degré de rotation permet de les mettre en perspective, de sentir où on en est par rapport au début de la phrase : on se sent sur un fil, sur le fil des silences ou des « espaces » entre les notes qui semblent être écoutées à travers l'espace de disponibilité qu'ouvrent les bras. L'imaginaire de l'espace et de flux, ici aussi, permet les micro-surprises à chaque note : l'espace imaginé après chaque note nous rend attentif aux petites différences de durée, d'intensité, qui sont confondues dans notre écoute à-reculons avec l'écoute des degrés de rotation des bras. Chaque écoute à-reculons permet de se reconnecter à l'imminence de la note ou du fragment à venir : nous la connaissons mais nous ne savons pas comment elle sera jouée, nous sommes dans les virtualités que nous permettent les « espaces entre ». Cela permet aussi de faire émerger l'attention au déséquilibre subtil de notre position et de déplacer notre attention, en la sortant de la succession des gestes de bras et des instants, pour la poser sur l'ancrage (*grounding*) acausal, qui permet de faire l'expérience de la continuité.

L'écoute à reculons, microphonique en particulier, engage la présence aux moindres différences de degrés de chaque rotation, et donc à son aspect graduel. Qu'il s'agisse de créer des frontières par le Pousser central ou par la rotation vers soi, ces éprouvés à-reculons sont ressentis à travers l'écart entre anticipation, mémoire et perception. Ces rythmes du corps soutiennent le processus de relation et de délimitation à la fois, des éléments musicaux et de soi-même par rapport au monde.

#### **5.3.4.4 Sentir son « orientation vers » et son déplacement grâce aux rythmes du corps-en-lien**

Le rôle des « rythmes » des bras et des jambes est un paramètre qui me paraît important à exploiter pour générer l'écart et habiter le temps : ils se rapportent tous à l'attention connectée au centre du corps et donc à la façon de construire le prémouvement.

Ainsi, l'Atteindre est très souvent lié à l'activation des rotations huméro-scapulaires, lorsqu'on cherche à attraper quelque chose, dans la vie en général mais aussi au piano. À travers un rythme huméroscapulaire sain, on anticipe toujours le déplacement du bras par un déplacement de l'omoplate : l'imaginaire de l'espace virtuel disponible grâce à la présence à cette rotation permet d'activer ce Rythme Huméro-scapulaire. Cependant, dans le cas où l'on va devoir déplacer son tronc le long des registres du piano vers la droite, par exemple dans le début de la *Sonate op.54* de Beethoven (cf. fig.78), ou encore le *Premier Prélude* de Chopin (cf. fig.17 ou 79) au niveau de la macrostructure, ou encore dans les exemples de clusters dirigés vers les aigus de Parra, on a besoin de sentir aussi un rythme pelvien-fémoral, afin de déplacer le tronc depuis l'articulation avec le bas du corps. Cette attention à la relation entre bas et haut du corps est beaucoup moins habituelle chez le pianiste. Pourtant, il s'agit d'articulations indispensables au déroulement du geste, et dans certains cas, les différences les plus saillantes dans le rythme du geste se situent au niveau du rythme pelvien-fémoral, comme c'est le cas entre les deux premiers fragments de la *Sonate op.54* : les bras font le même geste (pas exactement bien sûr puisqu'ils ne sont pas situés au même endroit par rapport au bas du corps), en revanche, le changement de registre fait intervenir la relation entre haut et bas du corps, et donc l'articulation coxo-fémorale. C'est alors l'attention à ce prémouvement qui connecte haut

et bas qui va permettre de jouer par rapport aux « faces cachées » de la forme musicale en permettant de percevoir les différences entre les fragments, et donc de les mettre en perspective pour construire l'expérience de la continuité et de la délimitation.

Dans cette perspective, il ne s'agit pas de « fixer » le bassin, comme cela arrive souvent lorsqu'on l'imagine implicitement comme un point d'appui appartenant au bas du corps, par rapport auquel on peut mouvoir le haut ; ceci produit une suite de compensations et de crispations, obligeant à plier à la taille, à ne pas mobiliser le système postural et notamment les muscles posturaux du bassin, et à perdre l'attention à l'axe vertical en perdant le contact avec le centre de son corps. Finalement, en fixant le bassin, on ne se laisse pas être « autre de soi », on n'accepte pas cet éprouvé de quelque chose d'autre, ce qui empêche de se sentir orienté vers l'environnement et porté, limitant la capacité à sentir le sens du geste et à sentir des délimitations et la continuité entre les éléments. Ces deux rythmes huméro-scapulaires et pelvien-fémoral permettent de s'articuler en connexion au noyau (*core*) sainement et expressivement : simultanément à chaque micro-degré de rotation, notre attention nous connecte à notre noyau et accompagne ses modulations. Cette attention nourrit alors notre écoute microphonique, avec une attention « au plus proche de notre énergie ».

Reprenons l'exemple du début de la *Sonate op 54* de Beethoven (fig.78) : la levée suivie d'un lié par deux ne peut être expressive que si l'on travaille sur son impressivité, c'est-à-dire sur la façon dont on se phrase au monde pour vivre une levée. La « levée » est précédée des deux types principaux de prémouvement. Le premier type consiste en un phrasé de « repousser » : Céder/Pousser/Atteindre/Tirer. Pendant le Céder/Pousser, l'anticipation du geste est une anticipation de l'éprouvé à la fois sonore et kinesthésique du premier fragment mis en perspective imaginativement avec les suivants, créant un espace entre la partie du corps qui soutient (l'attention traverse le bassin) et celle qui va se déployer, espace tensif à travers lequel le pianiste se prépare et fait naître le Flux qu'il va déployer dans le temps : dans son prémouvement naît la qualité de cet effort, son degré de Flux, de Poids, mais aussi son imaginaire de la façon dont le Flux condensé va se libérer dans le temps. Le « repousser » préalable contient en lui le rythme de l'impulsion sur le premier temps à venir. Ce premier temps ne sera alors pas une dilapidation de l'énergie, mais un rebond, une impulsion, car l'attention reste, pendant le fragment, connectée à l'éprouvé central (l'ancrage) qui module le Flux en permanence. À travers ces phrases qui sont répétées de nombreuses fois, on cherche un phrasé : pour cela, on ne « donne pas tout » sur chaque fragment : on doit sentir que l'on conserve une marge de retenue de notre Flux et beaucoup d'espace de « saisie » pour se projeter dans les virtualités de la suite de la page. Nous allons détailler ce processus.



Fig.78 BEETHOVEN *Sonate* op. 54, mesures 1-4

#### 5.3.4.4.1 Viser l'éprouvé après le geste avec les rythmes du corps

Lorsqu'on joue le premier fragment de la *Sonate op.54*, on cherche à proportionner la qualité de l'Effort à ce qui va advenir, à jouer en fonction de ce qu'on prévoit d'arriver (Poids plus fort à venir, plus léger, Flux plus condensé, etc.) ; après avoir joué ce premier fragment, l'attention peut se porter sur le centre du corps pour faire un bilan de l'éprouvé et le mettre en perspective avec ce qu'il avait anticipé, qui est à présent une « autre version de lui-même » à laquelle s'appuyer ; il se met en perspective aussi avec les virtualités à venir.

Le rythme huméro-scapulaire et le rythme coxo-fémoral mis en évidence par Hackney sont des rythmes essentiels dans cet extrait, qui nécessite à la fois l'attention à tous les degrés de rotation des bras à travers chaque fragment, mais aussi à la rotation au niveau coxo-fémoral, du fait des changements de registres impliquant des déplacements latéraux. Si l'on s'ouvre à sa dimension affective, l'attention perceptive à cette articulation permet un jeu non seulement plus sain mais aussi plus expressif, puisqu'y être présent en l'imaginant, en plaçant son regard périphérique au niveau de l'articulation (comme Hackney le proposait dans l'exploration du potentiel rotatoire de cette articulation), permet de sentir la continuité de la phrase et des moments d'émotion, de rencontres pathiques avec le monde. Celles-ci éclosent en particulier pendant les changements de registre, donc pendant les silences et la résonance du *fa* tenu à la main droite. La sensation du degré de rotation à chaque instant, ressenti par rapport à l'évaluation du potentiel global de la rotation implique des moments de retenue du geste, d'écoute à reculons, et crée des *sats*, c'est-à-dire des micro-instants de suspension où on sent que l'on pourrait « revenir en arrière » dans ce geste de rotation. Ces moments permettent de capter perceptivement les virtualités d'être et de se saisir de l'espace disponible à chaque moment du geste afin de le connecter aux autres instants.

L'articulation coxo-fémorale peut être connectée perceptivement à la ligne de basse qui déploie un mouvement ascendant pendant toute la phrase. Les silences qui arrêtent cette ligne de basse correspondent alors aux moments d'écoute à reculons. Le rythme pelvien-fémoral permet de créer un phrasé de Flux en embrassant toute cette carrure de quatre mesures, à travers laquelle le corps se déplace entre les registres par un mouvement spiralé : le bassin s'allonge en prévoyant le déséquilibre généré par le déplacement du buste vers la gauche (premier fragment dans le registre grave) en bougeant et au niveau de l'articulation coxo-fémorale et en étant attentif aux connexions avec cette articulation, puis le buste s'oriente à nouveau pour retrouver son axe vertical initial ; le bassin se module alors à nouveau en fonction de notre mémoire du geste précédent, mais aussi de notre mémoire de la façon dont l'orientation que nous allons prendre pour le 3<sup>ème</sup> fragment nous affecte. La 3<sup>ème</sup> modulation principale au niveau de cette articulation approfondit l'ancrage : le bas du dos par exemple, s'allonge en anticipant le dernier fragment, plus long que les précédents.

Particulièrement simple d'écriture, cet exemple de Beethoven révèle toute une finesse de connexion et d'imaginaires à exploiter de façon à sentir des différences et à créer des surprises entre divers individus et points de sentir qui se répondent. C'est alors que l'on peut, par cette trame, mettre en vie ces « liés par deux » dont on a évoqué la référence aux gestes sociaux d'adresse à autrui ; pour être ressentis comme orientés vers autrui, on cherche à les sentir bien au-delà du simple geste du poignet qui accompagne en général indirectement les liés par deux. En effet, le lié par deux associe les différentes rotations que nous avons examinées,



en particulier la rotation du radius autour du cubitus. Par ailleurs, la rotation se perçoit en fonction de l'axe vertical et de notre ancrage : la perception de la gradualité de la rotation nécessite des micro-modulations de l'équilibre au niveau postural.

En parallèle au rythme pelvien-fémoral, le rythme huméro-scapulaire est impliqué à travers chacun de ces fragments et dans le passage de l'un à l'autre. Lorsqu'on prépare la rotation, on peut ressentir la mobilisation posturale qui se module dans le temps du geste, comme un flux énergétique parallèle au geste. Plutôt que de travailler en faisant des enchaînements mécaniques de gestes, il s'agit de se rendre disponible à ces modulations toniques, par exemple en faisant des mouvements dans la lenteur, en fermant les yeux, et en apprenant à suspendre son attention (comme dans la pratique de l'épochè). Par cet apprentissage, on peut accroître l'éprouvé des rotations que l'on utilise en permanence en tant que pianiste. Il ne s'agit pas seulement d'être attentif à des micro-mouvements posturaux, en connexion, mais de laisser émerger l'émotion qui empreint ces mouvements de rotations associés aux changements de forme par rapport à l'environnement (se fermer, s'ouvrir ; se disperser, se rassembler). Percevoir cette rotation et éprouver (et non regarder) l'éloignement du bras après l'enfoncement de la note signifie connecter tout le bras depuis l'articulation sterno-claviculaire qui, selon Thomas Mark, doit « vibrer » jusqu'au bout des doigts, tout en laissant le bras vibrer perceptivement en étant touché par le clavier. Afin de sentir cette connexion, on peut être touché par l'espace qui s'accroît entre ces deux zones, et le laisser nous mouvoir.

Le Céder et Pousser au niveau de l'omoplate en relation avec un Atteindre et Tirer déployant les autres rotations et les bouts des doigts peut permettre alors la présence aux modulations du Flux qui constituent les liés par deux : par exemple, la levée peut être comprise en Flux condensé. L'attention à l'ancrage de l'omoplate permet alors de condenser le Flux, à l'aide d'une durée d'attention prolongée à ce point de sentir : le geste est « retenu » par le rythme de l'attention qui se « retient », portée plus longuement sur un point de sentir au centre du corps. L'ancrage de l'omoplate peut alors être senti de façon phrasée pendant les valeurs longues, par exemple, dans le *fa* après le premier temps : le geste se déploie avant et après le *fa*, et on peut sentir l'omoplate nous « toucher » de façon variée pendant la résonance. L'ancrage de l'omoplate permet de nourrir la verticalité, comme nous l'avons vu : le phrasé entre cette sensation et les sensations au niveau des bouts des doigts et des autres rotations permet alors de se sentir soi en relation, soi en train de s'adresser à autrui par un « lié par deux ».

La modulation du facteur Flux de l'Effort me semble envisageable en fonction d'un rythme reposant sur le phrasé Céder/Pousser/Atteindre/Tirer. Nous allons développer ce rythme essentiel dans la perspective du Flux dans la dernière partie de cette recherche. Les dernières connexions présentées par Hackney mettent en lumière la façon dont on peut modeler ce phrasé.

## **5.4 Développer la relation à l'altérité à travers les connexions : vers le phrasé du Flux**

### **5.4.1.1 Les oppositions gauche/droite, transversale latérale : se connecter aux « autres de soi »**

Dans le développement des connexions, Hackney considère que la capacité à connecter les « opposés » à travers le corps et à les percevoir arrive à un point maximal au moment de l'apprentissage de la connexion entre gauche et droite. À ce stade du développement, les oppositions sont clairement identifiables : la gauche se déploie toujours par rapport à son opposition à la droite, que l'on apprend à restructurer. Pour les connexions gauche/droite et les diagonales, on utilise à nouveau le phrasé Céder et Pousser, Atteindre et Tirer. Comme le « repousser » que peut constituer le Céder et Pousser est médiateur des connexions entre tous les plans, ce phrasé peut être utilisé de deux façons différentes afin d'intégrer les oppositions à connecter à travers le corps. D'une part, le Céder et Pousser peut être utilisé comme médiateur entre les polarités opposées des connexions, par exemple pour passer de gauche à droite : on pose son attention sur un Céder et Pousser central, entre le geste vers la gauche et celui dirigé vers la droite (en imaginant par exemple une ligne au niveau du bassin, le bas du dos qui s'allonge, etc.) D'autre part, on peut l'utiliser pour connecter deux polarités directement entre elles : à gauche, on fait un Céder et Pousser, phrasé à un Atteindre, avant le Tirer du côté droit. Ce schème essentiel permet de se phraser et de progressivement se déplacer : Céder et Pousser nous emmène à Atteindre et Tirer, puis permet de réorganiser ses appuis en un Céder et Pousser qui apparaît perceptivement différent du premier Céder et Pousser, etc.

Dans le processus de restructuration des schèmes, un mouvement virtuose est intégré à un tout, connecté au reste du corps qui le soutient et qui le module : pour être expressif, il doit être fonctionnel et réalisé de façon présente aux processus qui le sous-tendent, d'où l'intérêt de connaître ces schèmes qui nous concernent tous. Dans l'exploration de ces connexions, il s'agit alors de reconnaître perceptivement que les parties du corps sont séparées mais vivantes et qu'elles se modulent donc les unes les autres. Nous avons développé l'importance de déconnecter le rapport de cause à effet du geste instrumental par rapport au son, afin de développer un geste imaginaire de « saisie » du fragment sonore comme « autre ». De la même façon, à la lumière de ce chapitre, il me semble très important de développer les connexions abordées plus haut sans relation de cause à effet pour mettre en route le processus de « l'entrejeu ». Si l'on imagine que l'énergie part du centre du corps, cependant il ne s'agit pas de diriger le geste à partir du centre vers les extrémités, mais plutôt de créer un mouvement continu entre les deux polarités, qui implique qu'à chaque instant, on habite au centre et aux extrémités, au bout des doigts autant qu'à l'omoplate ou qu'au niveau de nos ischions.

### **5.4.1.2 Se déconnecter du rapport de cause à effet à travers nos zones du corps**

Pour se sentir « autre de soi » à plusieurs endroits du corps, pour pouvoir changer de « demeure », on doit pouvoir se déconnecter de la logique de la cause et de l'effet, de l'impulsion et de la réaction. Ainsi, ce n'est pas mon épaule qui impulse mon geste et mes

doigts qui agissent en conséquence, mais c'est la connexion entre un point de sentir dans mon épaule et un point de sentir au niveau de mon doigt, qui me permet de les sentir « touchés » l'un l'autre. De la même façon que j'écoute à-reculons afin de ne pas considérer le son comme le résultat de mon geste mais d'entendre le son comme s'il était joué par « l'autre de moi-même » et qu'il me touchait, je cherche aussi à sortir d'un rapport de cause à effet entre les zones du corps, pour créer « l'entrejeu » entre moi et le monde. Pour naviguer entre mes points de sentir, je dois habiter les deux à la fois dans mon anticipation des deux gestes, mais aussi entre les deux gestes et après les deux gestes. Par ce processus, j'étends mon présent perceptif.

Pour nourrir cet entrejeu et les changements de points de sentir entre des polarités opposées à partir de la connexion gauche/droite, Hackney insiste beaucoup sur des explorations qui mettent en jeu la relation à l'altérité en soi-même. Ces explorations mêlent l'Effort et la Forme puisqu'on cherche à distinguer différentes qualités d'Effort entre deux parties du corps afin de les caractériser et de pouvoir les distinguer et les relier à la fois.

#### **5.4.1.3 Dialogues de personnages de qualités de geste différentes**

À partir de la connexion haut/bas, Hackney propose ainsi une exploration du mouvement en créant différents personnages identifiés en fonction des parties du corps connectées. Par exemple, assis, on laisse progressivement ses bras bouger en se posant des questions au sujet des qualités d'Effort du mouvement : est-ce que le Flux est condensé ou libre ? Est-ce qu'il a des formes clairement repérables, des lignes ou des volumes ? Est-ce que je tends à être délicat, fort ou léger dans mon Poids ? Est-ce que la qualité de mon Temps est soudaine ou soutenue, ou est-ce que je n'y fais pas attention ? Est-ce que je tends à voyager à travers l'espace ou à rester à un seul endroit ? Comment est la qualité de mon attention, est-ce que je pense à beaucoup de choses à la fois, est-ce que je suis concentré, ou est-ce que je suis « ouvert<sup>930</sup> » ?

Progressivement, on laisse le bas du corps bouger selon les mêmes qualités de mouvement que le haut du corps. La définition des qualités de mouvement cristallise chaque partie du corps comme un « personnage ». On cherche alors à imaginer comment ce personnage, défini en termes de qualités de mouvements, respire, comment il se met en relation avec d'autres, qu'est-ce qu'il porte comme vêtements, etc. Hackney propose même de « fixer » ce personnage sur papier, en écrivant des notes pour s'en rappeler. Après avoir fait la même expérience en commençant par le bas du corps, on rejoue ensuite les deux, en aller-retours, en se demandant ce que chaque personnage apporte dans notre vie. Ce type de jeu peut être utilisé pour connecter la droite et la gauche, puis pour connecter les polarités des diagonales (le haut/droit au bas/gauche, par exemple, puis l'axe haut/droit-bas/gauche à l'axe haut/gauche-bas/droit).

Dans cette perspective, il est intéressant de remarquer que l'on n'incarne ni l'un ni l'autre en particulier, mais qu'on est le « plus grand tout » qui joue avec les deux à la fois. Cette expérience m'a beaucoup intéressée car elle montre comment on peut développer sa capacité à chercher l'autre en soi-même et à percevoir différentes qualités de gestes en même temps, de façon polyphonique. Définir les qualités des gestes et structurer les connexions nous permet

---

<sup>930</sup> HACKNEY Peggy. *Op.cit.*, p.160-161

d'apprendre à déplacer notre point de sentir et à construire cette relation à l'altérité en soi qui permet d'habiter différents lieux et temps à la fois. À travers l'exploration en mouvement, cette capacité polyphonique, essentielle pour le pianiste, amplifie le dialogue entre des polarités opposées : l'objectif général est toujours d'essayer d'embrasser les deux à la fois.

Sentir la relation à l'altérité et laisser communiquer plusieurs zones en soi peut alors être pensé comme un « jeu de rôle » pour imaginer les différentes parties du corps en connexion (un personnage à droite, un autre à gauche) ; c'est un exercice que je fais aussi beaucoup avec les enfants au piano en improvisation en leur faisant « répondre » une main par une autre et en définissant des qualités de geste différentes. Ces imaginaires de personnages sont aussi utilisés par certains pianistes pour aborder les connexions particulièrement importantes au piano, comme celles associées au rythme huméroscapulaire. Si la connaissance de ce rythme est essentielle, cependant, comme on l'a développé, si le prémouvement de l'omoplate est réalisé par une volonté considérant un corps « instrument » et se concentrant sur une partie du corps, le rythme qui soutient le sentiment d'ancrage n'émerge pas car les muscles profonds ne sont pas mobilisés. Les imaginaires permettent alors de jouer sur le primat de l'attitude périphérique et son alternance avec l'attitude focale, la circularité entre perception et action, le mouvement perpétuel de modulation de l'énergie, en agissant sur des connexions précises du corps. Ils permettent non seulement de décrire mais d'inciter au prémouvement.

La recherche de déconnection de la relation de cause à effet entre les zones du corps ressort des témoignages<sup>931</sup> et de l'étude des connexions : au lieu de penser « un bras qui porte un doigt » ou « l'omoplate qui impulse le doigt », on imagine que l'on est touché par deux endroits au moins à la fois. Ainsi, en analysant le jeu entre le bras qui « va horizontalement » et le doigt qui « va verticalement », Lehman dessine une connexion entre le bout des doigt et d'autres parties du corps, non comme des « formes motrices » qu'on pourrait connecter mécaniquement, ni comme un rapport de cause à effet entre omoplate et bout du doigt, mais comme des personnages animés qui s'influencent mutuellement. À travers cet imaginaire du corps et des parties du corps en mouvement, émerge une recherche de « l'autre de soi ». Ceci est aussi évoqué par différents pianistes avec lesquels je me suis entretenue, comme Denis Pascal déjà cité<sup>932</sup>, ou Matvey Zheleznyakov qui évoque cette connexion qu'il travaille hors du sonore, hors de l'instrument par le toucher : une zone du corps, par exemple l'omoplate touche l'autre (le bout de doigt), cette autre zone est touchée par la première et par l'extérieur (le piano, l'espace), comme un échange de flux<sup>933</sup>. Ainsi, il ne s'agit pas de « faire une rotation » pendant un phrasé, mais de connecter perceptivement les bouts des doigts et l'épaule, et le buste, et le bassin. Les deux zones du corps existent, sont ressenties simultanément, dans un échange permanent, sans que l'une ne semble guider l'autre : on entre alors dans l'entrejeu qui permet aussi un entrejeu entre notre oreille touchée par le son et qui le saisit en retour. Comme Hackney, Lehman décrit un dialogue entre ces deux entités vivantes que sont les doigts et le bras qui se modulent en permanence mutuellement, permettant au son duquel est responsable le doigt de ne pas entraver la musique que permet de bras en bougeant entre les notes :

C'est précisément dans cette tension continuellement variable, qui a lieu pendant la résonance, que la musique et le son se rejoignent. « Je veux rester », dit le doigt voué au son, pendant que le bras dévolu à

---

<sup>931</sup> Le BOZEC Anne. *Op.cit.*

<sup>932</sup> Cf. chapitre 4 de cette thèse

<sup>933</sup> Cf. annexe I

la phrase dit « je veux partir ». Si ces deux forces jouent amicalement l'une avec l'autre tout au long de la résonance, le son (choisi par le doigt) s'élançait, emporté par le bras, et la musique (conduite par le bras) s'incarne, retenue par le doigt. Tension élastique<sup>934</sup>.

Le dialogue soutient alors la navigation entre les différents points de sentir : le Flux (« tension élastique ») est alors modulé grâce au phrasé entre les points de sentir : on peut rallonger le temps de notre attention sur un point de sentir, par rapport à l'autre, par exemple, pour sentir une « retenue » entre les deux.

#### 5.4.1.4 Imaginaires de flux

Pour apprendre à connecter les différentes parties du corps en s'orientant et à habiter une polarité en fonction de l'autre, Hackney joue aussi sur l'imaginaire qui permet de varier les points de sentir par l'attitude périphérique (flux, courants, vagues, couleurs fluides, tubes qui se remplissent ...). Les imaginaires développent des flux qui circulent tant à l'extérieur qu'à l'intérieur du corps, mettant en connexion différentes zones du corps mais aussi ces zones en relation avec l'environnement, comme lorsqu'on « remplit » un bras de couleur, de sable, de liquide, etc. On retrouve cette pédagogie chez la danseuse Odile Rouquet qui parle à ces étudiants de « fluides » qui traversent le corps, partout et tout le temps<sup>935</sup>. Hackney utilise l'imaginaire des tubes de couleur ou de sable qui pénètrent dans certaines parties du corps pour les activer perceptivement et nous permettre de sentir plusieurs zones à la fois, à travers notre attention perceptive, et donc d'accueillir l'autre. Ces imaginaires de flux qui circulent dans différents sens permettent de moduler l'imaginaire des « espaces entre » disponibles et ouvrent au temps de l'alternance perceptive entre plusieurs points de sentir.

Ainsi, pour apprendre à connecter les polarités droite et gauche par le jeu des avant-bras, Hackney propose d'utiliser le Céder et Pousser, allongé sur le ventre sur les avant-bras : on envoie de l'énergie dans un coude et dans une main, comme si on « remplissait cet avant-bras avec du sable lourd<sup>936</sup> ». Lorsque la main est « pleine », on peut pousser à partir de cette main, et passer à l'autre avant-bras, qui se remplit, etc. Ainsi, l'alternance perceptive entre périphérique et focale, entre Céder et Pousser et entre Atteindre et Tirer, permet de se phraser entre deux connexions de façon « auto-générée », en jouant toujours sur l'entrejeu stable/mobile entre deux polarités. De la même façon, l'imaginaire des tubes de couleur est particulièrement utilisé par Hackney pour différencier les deux côtés : elle souligne que seul ce type d'imaginaire permet de moduler son geste en fonction du centre du corps, et permet donc d'utiliser le « repousser » médiateur entre droite et gauche. Allongé sur le dos en X, elle propose de tracer la couleur le long du côté droit en imaginant les différents muscles et articulations, dont le psoas, jusqu'au bout des doigts. On laisse ensuite tout le côté vibrer avec une intense couleur : en pressant de ce côté, on se demande si la couleur s'intensifie. Lorsque la couleur s'intensifie et que l'on confirme ses connexions entre les différentes parties du côté droit, on est prêt pour bouger le côté gauche. On remplit alors le côté gauche d'une autre couleur, que l'on laisse s'intensifier, jusqu'à ce que le côté gauche devienne le côté stable ; à ce moment-là, on laisse

---

<sup>934</sup> LEHMAN Damien. *La condition pianistique*. Article inédit.

<sup>935</sup> ROUQUET Odile. *Les techniques d'analyse du mouvement : les fondements*, Balises – CESMD Poitou-Charentes, n° 2, 2004.

<sup>936</sup> HACKNEY Peggy. *Op.cit.*, p.168

le côté droit devenir plus mobile. De la même façon, en faisant l'expérience du Céder et Pousser, Atteindre et Tirer avec un côté, on utilise l'intensification de la couleur pour créer une stabilité d'un côté. Les couleurs se transforment en permanence. En se servant du Céder et Pousser d'un côté afin de passer à l'autre côté qui « va vers » en s'orientant dans l'espace, on repasse par l'attention à l'allongement de la région du centre du corps, par exemple au psoas, à travers les imaginaires proposés plus haut.

Les mêmes imaginaires de sable et de couleur sont utilisés pour structurer la dernière connexion, « *cross-lateral* » : les diagonales. Par le mouvement tridimensionnel qu'implique cette dernière connexion (*cross-lateral*), le rôle des rotations et du séquençage des mouvements est essentiel. Afin de développer tout le potentiel tridimensionnel du corps dans l'espace, de nombreuses explorations sont là encore proposées. Des imaginaires de flux émergent aussi des témoignages de pianistes : le pianiste Matvey Zheleznyakov<sup>937</sup> explique que l'imaginaire d'une éponge qui se laisserait remplir de liquide (le liquide étant le son) transforme l'expérience du geste, l'acuité perceptive et proprioceptive et la capacité à faire sens par son geste. Damien Lehman propose une image qui résonne fortement avec celle de Matvey :

Une image synthétise ce rapport : le doigt, comme une trompe d'abeille, vient se brancher sur la touche pour en aspirer le son et le faire remonter comme un liquide dans le bras, qui le transporte vers la touche suivante. Pendant que l'énergie coule du bras vers le clavier, le son du piano imprègne le bras, comme l'eau le sucre. Deux courants se croisent, et le pianiste doit veiller à accueillir autant qu'il donne<sup>938</sup>.

Pour éviter de tomber dans un « absolu » sonore et dans les écueils décrits en première partie, il ressort de notre analyse que l'on peut moduler la qualité du geste en créant cette relation à l'altérité par l'imaginaire des flux et l'imaginaire des espaces qui se remplissent et se vident. Soutenus par la connaissance anatomique, ils permettent de faire dialoguer les différentes parties du corps. Ces imaginaires empiriques peuvent être enrichis alors par la connaissance des connexions que nous avons développées, afin d'élargir l'attention bien au-delà de la connexion entre bras et bout des doigts.

L'accueil de l'environnement par l'imaginaire du flux qui traverse le corps peut être développé comme technique dans la pratique musicale, et peut être mêlé aux imaginaires de résonances, de courants d'air par exemple. En effet, ces courants d'air, au début de *Tangata Manu* ou dans *Speech of clouds* ne nous touchent pas de l'extérieur, mais nous traversent : on peut les imaginer circuler dans les nombreuses directions des connexions de notre corps, en fonction d'une connaissance plus précise du corps. Ces imaginaires peuvent nourrir la « trame » de notre jeu, en permettant d'associer les articulations de l'œuvre à celle de notre corps-en-lien. Ainsi, les rythmes du corps-en-lien (huméro-scapulaire et pelvien-fémoral), le phrasé Céder et Pousser, Atteindre et Tirer et les imaginaires associés afin d'y être présent, me paraissent constituer des pistes de phrasés de prémouvements qui permettent de s'articuler en articulant les œuvres en relation avec un espace partagé. Nous allons chercher à développer ces aspects dans une dernière partie par diverses propositions destinées à ouvrir à une réflexion sans chercher à élaborer une théorie ou une méthode.

---

<sup>937</sup> ZHELEZNYAKOV Matvey. Entretien, cf. annexe I

<sup>938</sup> LEHMAN Damien. *Op. cit.*



## 6 Vers l'intégration des connexions entre soi et le monde

Les Fondamentaux des connexions entre les différentes parties du corps me paraissent éclairer les principes d'Opposition et d'Équilibre proposés en anthropologie théâtrale, afin de construire un prémouvement qui se fonde sur l'axialité et sur la modulation tonique. À travers la pratique des polarités opposées connectées, il s'agit en fait de créer des oppositions : par exemple dans le schème « *cross-lateral* », lorsqu'on bouge le bras droit, on bouge la jambe gauche. Cependant, Hackney préfère parler de « connexions » que d'oppositions, puisque la notion d'opposition ne pousse pas à séquencer l'attention et à chercher l'altérité en soi. Au contraire, la notion de connexion permet de créer une relation à l'altérité à travers le corps-en-lien, et de porter son attention sur les parties du corps qui dialoguent, afin d'ajuster sa posture pour s'orienter vers le monde et s'enrichir. Ces connexions et différents rythmes se rapportent pour le musicien à la façon d'écouter à-reculons, d'anticiper, et donc de relier les éléments musicaux en les délimitant par son écoute. En coordonnant les connexions de son corps-en-lien, il se délimite et se relie au monde, ce qui correspond au processus de l'écoute musicale « à-reculons » telle qu'on l'a définie.

Dans cette dernière partie, je vais tenter de connecter les différents rythmes du corps-en-lien et schèmes de connexion à travers le corps avec les pistes de techniques d'écoute et de présence au sonore déjà évoquées, telles que l'écoute des interférences, les imaginaires du vide, mais aussi le phrasé du Flux de l'Effort et donc la retenue du mouvement, plus spécifiquement pour le pianiste.

### 6.1 L'intégration

L'approche des connexions et le phrasé Céder et Pousser, Atteindre et Tirer m'ont permis de mieux comprendre comment on pouvait créer un Flux plus ou moins condensé au piano sans crispation. En effet, en tant que pianiste, on ne joue pas sur le mouvement visible, mais sur la qualité du son qui se module en particulier en fonction de ce que l'on capte aux extrémités des bouts des doigts, toujours en connexion avec le centre, et donc avec l'ancrage. La modulation de la qualité du son se produit donc toujours dans le contact avec le bout du doigt connecté à une partie plus centrale du corps, dans un mouvement attentionnel permanent encouragé par les imaginaires de courants, de flux, etc. Par ailleurs, la modulation de la « tension interne » se manifeste souvent par des sensations d'agrandissement, d'élongation, comme on l'a évoqué dans le cas du bas du dos, du bassin. Ce type d'attention à la sensation d'élongation, de prolongements dans l'espace qui évoluent, d'imaginaires de flux, de fontaines, etc. peut donc, après une exploration et une construction corporelle, s'intégrer à la trame sous-jacente à son jeu, notamment quand on cherche à « accroître la tension » musicale.

Les connexions permettent d'installer une relation à l'altérité et de la faire évoluer. Dès lors que la relation à l'altérité est ressentie, par exemple dès qu'on sent son centre dialoguer avec l'ancrage de l'omoplate et avec les bouts des doigts, il devient alors possible de « résister », de phraser le Flux et en particulier de créer un Flux condensé, sans crispation, mais



à la façon d'un dialogue entre soi et le monde. Comme il s'agit d'un phrasé attentionnel, on peut alors moduler le Flux de l'écoute à reculons.

Le schème Céder et Pousser, Atteindre et Tirer permet de créer un phrasé entre différentes parties du corps qui dialoguent : en changeant de point de sentir et en se sentant « porté », ou « aimanté », on peut accompagner un phrasé avec l'attention et jouer avec la temporalité. En jouant sur la relation entre les points de sentir connectés, on peut alors moduler le Flux, qui devient condensé lorsque l'attention au Céder et Pousser central « retient » le mouvement périphérique à venir. Il ne s'agit alors pas d'une crispation, mais de la variation de la qualité du « soutien ». Il peut s'agir aussi de varier le temps de l'attention au Céder et Pousser, et sa proportion par rapport à l'Atteindre et Tirer, c'est-à-dire son rythme ou son phrasé, de façon à former une trame temporelle d'attention et un phrasé incluant le prémouvement. Par exemple, on peut rallonger le temps de l'attention au Céder et Pousser, tout en étant attentif à l'autre polarité, ce qui crée une « tension », un phrasé de Flux, qui est en fait une connexion en mouvement et temporellement « habitée » entre deux polarités. En restant plus longtemps attentif au Céder et Pousser central, on peut se sentir « résister » par rapport au mouvement des bras en Atteindre et Tirer. On peut aussi phraser en « éloignant dans le temps » la « poussée » centrale du Céder et Pousser (le repousser) et l'Atteindre et Tirer des bras pour le faire attendre, ou au contraire les « rapprocher » comme s'il s'agissait de deux lignes attentionnelles simultanées. Par le phrasé attentionnel, on cherche à intégrer les connexions explorées précédemment à un processus qui fasse sens pour l'interprète et qui s'articule aux exigences de l'œuvre jouée, afin d'ouvrir un espace partagé entre soi et les auditeurs.

La recherche de phrasé attentionnel et la modulation de la temporalité dans le jeu musical me semble rejoindre le processus d'intégration qu'évoque Hackney après avoir développé les différents schèmes de connexion. En effet, elle considère qu'avant d'explorer les connexions, on se trouve dans « l'unité » indifférenciée par laquelle on ne fait pas de différence entre soi et l'autre, et on ne peut donc pas se mettre en relation. Ensuite, on apprend à s'articuler à travers les différentes connexions qui engagent les différents plans de l'espace. Enfin, la phase d'intégration succède à la dissociation de toutes les parties en connexion que l'on a parcourues au chapitre précédent : dans cette phase d'intégration, on cherche un phrasé qui fasse sens pour soi et qui soit modelable au niveau de chaque performance. Hackney différencie donc la phase d'apprentissage des coordinations, qui restructure toutes les connexions, de la phase d'intégration, par laquelle on se phrase en utilisant divers schèmes en fonction de la façon dont ils font sens pour soi. En effet, si l'exploration des connexions apporte des outils concrets pour travailler au niveau préexpressif, cependant, l'apprentissage des connexions ne s'associe pas à une conception mécaniste du corps. Pour que ces connexions attentionnelles abordées et ses éprouvés émergent et fassent sens, il est nécessaire d'explorer dans son travail la poésie du geste, la recherche personnelle, constamment variable, qui nourrit le geste, à travers des « si magiques » ou des scénarios éventuels, qui font partie du processus d'intégration.

Hackney relève les écueils de types de conceptions qui ne correspondraient pas à un processus d'intégration<sup>939</sup>: chercher une « unité » avec l'environnement qui annihile les différences, ou bien se transformer en beaucoup de parties articulées : or, le fait de pouvoir activer tel schème et tel autre ne correspond pas à l'Intégration. Un autre écueil loge dans la

---

<sup>939</sup> HACKNEY Peggy. *Op.cit.*, p.211-213

construction de couches de complexité : au lieu de retourner à des solutions simples, on « complexifie » le mouvement ou la relation, de telle façon que progressivement toutes les couches des différentes articulations s'accumulent les unes sur les autres. Or dans ce cas : « Les parties ne s'enrichissent pas les unes les autres ou ne travaillent pas de manière interactive pour créer un ensemble interdépendant<sup>940</sup>. » C'est le cas lorsqu'on se noie dans une succession de détails, alors que chaque détail doit avoir un lien avec la macrostructure, afin d'être compris : on perd alors la construction gestaltique du jeu que nous avons développée plus tôt, à travers laquelle la virtualisation des différences relie et distingue intimement les parties par rapport à des polarités d'intensité, de Poids, de Flux, qui définissent l'ensemble de l'œuvre.

Pour un musicien interprète, il me semble que le processus d'intégration correspond à la recherche d'articulation de ses propres phrasés de corps-en-lien aux transformations proposées par l'œuvre et à la création de sa propre expérience du temps : il ne s'agit plus seulement de savoir coordonner différentes connexions et de déplacer son point de sentir, mais de développer une intention de phrasé à plusieurs échelles de temps, et de pouvoir varier son phrasé en fonction des articulations dégagées de l'étude de l'œuvre et du discours. Pour Hackney également, le facteur clé de l'Intégration est le phrasé<sup>941</sup>. Le phrasé se trame au niveau de la macrostructure, ce qui est particulièrement mis en évidence par Anne Le Bozec et Emmanuel Olivier dans leur enseignement de l'accompagnement vocal : les articulations au niveau de la macrostructure sous-tendent la compréhension du discours et les détails du jeu. La notion d'Intégration correspond à l'intégration temporelle des différentes articulations à plus petit niveau temporel. En effet, Hackney explique qu'en devenant conscients de la phrase plus large, on apprend la valeur de la contribution des éléments les moins visibles : c'est exactement le processus que nous cherchons à développer en prenant en compte la macro-structure, et par là la microstructure qui, en retour, exige une acuité perceptive qui nourrit la perception de la macrostructure. Ainsi, chaque phase de mouvement fait succéder la phase de préparation à la phase d'initiation, puis l'action principale, la fin et la transition, type de phrase qui correspond aux « enveloppes-forme-temporelle » de Savouret. Les différentes échelles temporelles sont donc connectées par cette forme de phrasé. En effet, comme le souligne Hackney, les phrases peuvent se produire à de multiples niveaux en même temps, puisqu'elles s'appliquent à des plus petits niveaux et sur des larges niveaux, comme les événements de notre vie<sup>942</sup>.

Le phrasé nous permet de connecter les parties et de les séquencer dans le temps. Ce phrasé, comme la trame que nous essayons de définir, est modulable : il existe pour changer en permanence. Par exemple, si l'interprète a réalisé ce phrasé de nombreuses fois et que celui-ci ne semble plus « vivant » pour lui, alors il est nécessaire de le changer, afin que cette trame nourrisse toujours « l'écart », le désir de se mouvoir et de se sentir enrichi par sa relation à l'environnement : « Comment puis-je utiliser ces compétences pour rendre ma vie plus riche, plus complète et plus significative ? Pour ce faire, il faudra être capable de formuler les compétences et d'en trouver le sens dans la vie<sup>943</sup>. » Remarquant que dans le courant du jeu, l'élément le plus virtuose du mouvement absorbe souvent toute l'attention de l'interprète

---

<sup>940</sup> Ibid., p.213 : « *The parts are not enlivening each other or working in an interactive way to create an interrelated whole.* »

<sup>941</sup> Ibid., p.211

<sup>942</sup> Ibid.

<sup>943</sup> Ibid. « *How can I use these abilities to make my life richer, fuller, and more meaningful? Doing this will require an ability to Phrase the skills as well as find the meaning of these skills in Life.* »

(problématique commune avec le piano), elle propose aux danseurs de simplifier un mouvement virtuose en le ramenant à son fondement, à sa structure, en amplifiant la présence perceptive à cette structure, qui peut se résumer à un schème (une connexion) en particulier, phrasé de telle ou telle façon, avec tels facteurs d'Effort. Cette amplification et simplification est possible lorsque les coordinations entre les axes sont intégrées et qu'on apprend à phraser et à hiérarchiser les différentes virtualités de soi-même dans l'espace. Ce processus permet de se poser la question de la trame à construire et rejoint les principes de l'omission et de l'amplification en anthropologie théâtrale : on « convertit » l'énergie comme déplacement dans l'espace en temps, c'est-à-dire en un phrasé attentionnel impliquant le facteur Flux en particulier. En reprenant la notion de point de transformation qui permet d'approfondir l'éprouvé de l'écart entre répétition et différence en se modulant toniquement par l'écoute des interférences, il me semble qu'à la lumière des différentes connexions, on peut envisager des trames qui amplifient et simplifient l'expérience de jeu en fonction de différents types d'attention à l'ajustement de l'ancrage. Cette simplification et amplification attentionnelle permettrait de relier les différentes connexions et les articulations musicales. Si la démarche personnelle liée au processus d'intégration me paraît prendre une dimension poétique qui dépasse le cadre de ce travail, je cherche simplement à donner quelques pistes pour associer les connexions du corps-en-lien à l'œuvre musicale, ainsi que pour construire la temporalité de l'interprète en cherchant à ouvrir à un espace partagé entre soi et l'autre.

## **6.2 Jouer avec le rythme attentionnel aux points de sentir**

En première partie, j'avais développé la possibilité de comprendre l'organisation des éléments par mesure et par carrure du *1<sup>er</sup> Prélude* de Chopin (cf. fig.79) à travers le schème des « essais de sortie de contenant ». Pour cela, j'avais dégagé la nécessité de se sentir orienté, et « déplacé », ainsi que de sentir une résistance entre les intentions de l'individu orienté et les obstacles du « monde », de l'environnement. En proposant des pistes pour ce prélude, je vais tenter de phraser les rythmes du corps développés dans la partie précédente et l'écoute à reculons afin d'examiner les points de jonction entre les rythmes de l'œuvre et ceux de l'interprète. La sensation de « résistance » et le phrasé de Flux peut alors émerger de la façon de phraser ses connexions en modulant son rythme attentionnel. Cela va m'amener à une tentative de simplification et d'amplification de notre trame attentionnelle.

### **6.2.1 Connexion entre gauche et droite dans le *Premier Prélude* de Chopin : se sentir « orienté vers »**

Dans le *Premier Prélude* de Chopin où on avait évoqué le schème de la « sortie du contenant », l'attention aux différents rythmes du corps me paraît ouvrir à la capacité à se sentir « situé », puis « déplacé », dans le flux du jeu. À travers ce Prélude de Chopin, la notion « d'écoute à reculons » et les schème-images du contenant avaient d'abord soutenu ma recherche de sens. À la lumière de la recherche de connexions et de l'écoute des interférences, j'ai pu explorer différentes facettes des rythmes du corps-en-lien qui m'ont beaucoup aidée.

Tout d'abord, on avait évoqué que le processus de répétition-variation du même type de motif au niveau de chaque mesure<sup>944</sup> nécessite, à la fin de chaque mesure, de mettre en perspective les différentes mesures par l'écoute à-reculons. De cette façon, on hiérarchise nos différentes « façon d'être-en-lien », qui correspondent aux différents fragments de l'œuvre, par rapport à ce qui vient d'être entendu, à plusieurs échelles temporelles : au niveau de la petite focale de la « forme-enveloppe-temporelle », mais aussi de la plus grande focale (ici la carrure de quatre mesures, ou de huit, etc.). Entre chaque focale d'écoute, on adapte son projet, par rapport à ce qui a été entendu et éprouvé pendant le moment d'écoute à reculons, quatre mesures en amont.



Fig.79 CHOPIN *Prélude 1*. Mesures 1-5

Pour aller plus loin que cette écriture de *sats* ou de moments « d'écoute à reculons » qui me semblaient encore trop abstraits, j'ai éprouvé le besoin de chercher davantage de pistes pour travailler cette « écoute à reculons » et comprendre où porter mon attention et quels processus accompagner afin de sentir les orientations et les résistances. La nécessité de construire le contenant dont on essaie de s'échapper, c'est-à-dire d'accroître ses possibilités de mouvement dans le monde, de se dilater en se phrasant, implique de sentir ses limites. Pour cela, il est nécessaire de sentir l'appui axial associé à une orientation, puis de construire un phrasé qui fait évoluer le Céder et Pousser, à chaque séquence de Céder et Pousser/Atteindre et Tirer. Ce type de phrasé correspond à ce qu'on a développé au sujet de la connexion « haut-bas », par laquelle on cherche à s'enrichir soi, par notre mouvement vers le monde. Dans ce Prélude, c'est donc au niveau de cette connexion qu'on cherche à travailler.

Par rapport à un imaginaire de « sortie de conteneur » faisant référence à une lutte contre la gravité, je me suis rendu compte alors de la nécessité d'une transposition métaphorique que l'on doit souvent réaliser au piano, en particulier dans la musique tonale. En effet, la « sortie du contenant » correspond souvent à des mouvements mélodiques ascendants et en cela, nous oriente « vers les aigus », mouvement qui fait alors référence à l'échappement à la force de gravité. Celle-ci se dirige vers le sol, à l'opposé du mouvement vers les aigus, et est donc associée aux mouvements vers les graves. Pour un pianiste, c'est donc concrètement vers la droite qu'on doit sentir l'orientation, et entre la gauche et la droite que l'on cherche à sentir la résistance. Le phrasé de Flux condensé qui correspond à la « résistance » se déploie donc à travers la présence à la connexion gauche/droite, permettant de sentir le côté gauche « empêcher » le mouvement vers la droite. Si l'on veut donc pouvoir vivre le mouvement d'orientation vers la droite (et non seulement le connaître), il faut donc savoir habiter la connexion gauche/droite. Pour cela, le schème du « repousser pour jaillir » apparaît comme très important puisqu'il est médiateur des plans de l'espace et va permettre de passer perceptivement

<sup>944</sup> Au chapitre 2 de ce travail.

de la gauche à la droite. Ceci implique de construire une relation à la verticalité et une mise en perspective d'intentions claires entre les deux polarités de l'espace. Entre chaque passage de gauche à droite pendant chaque mesure, l'attention repasse alors par le centre, comme dans les exercices d'Hackney : au lieu de chercher à « lier » à tout prix gauche et droite par des gestes superficiels de liaison, au contraire, on pose son attention sur le centre par une écoute à reculons de l'ancrage (*grounding*). Cela peut se manifester par une retenue du geste visible et permet de sentir la continuité entre gauche et droite. Cet éprouvé de continuité de soi et de l'œuvre apparaît dans la même expérience, comme le résultat d'un processus d'articulation et d'intégration au monde.

Entrons plus précisément dans les rythmes impliqués afin de hiérarchiser et faire évoluer cette « tension », cette « résistance ». D'une manière générale, toute la musique à inspiration vocale infère une tension, un soutien supplémentaire qui se manifeste par un « effort » lorsqu'on s'oriente vers les aigus. Pour un pianiste, cela implique des déplacements entre la gauche et la droite qui met ses rythmes pelvien-fémoral et huméro-scapulaire à l'épreuve. Par exemple, dans le *Prélude op.45* de Chopin (cf. fig.38), on doit créer un espace tensif entre gauche et droite nourri par le déplacement des points de sentir connectés entre centre et périphérie, mais aussi, comme on l'a vu, entre la partie basse de l'omoplate qui « ancre » et les bouts des doigts, ainsi qu'entre la partie basse de l'omoplate et le bassin.

L'expérience de la délimitation de chaque élément musical m'a été ouverte par le Céder et Pousser qui nourrit les temps d'écoute à reculons que l'on a définis à l'échelle de la mesure : on dépose, on confie son poids en fusionnant avec le support (le tabouret de piano par exemple) et en s'en délimitant ; puis on pousse, on prend appui au niveau central, avant la mobilisation du bras gauche (avec l'ancrage au bas de l'omoplate) qui va jouer la basse. Le Céder et Pousser anticipe le geste de toute la mesure qui se déroule dans un mouvement global de la gauche vers la droite. Il « confirme » le sentiment de soi et l'appui sur « l'autre » qui permet de se sentir « prendre la parole » au moment du geste. Le moment d'écoute à reculons associé au Céder et Pousser entre les mesures permet alors de littéralement sentir que l'on « prend appui » sur le fragment passé pour se propulser vers la suite, mais aussi que l'on prend appui sur une virtualité de sensation d'ancrage future, puisqu'on ne peut ajuster le Céder et Pousser qu'en s'orientant vers le moment d'écoute à reculons suivant.

Or, la recherche de soutien, d'appui pour se propulser peut être problématique dans l'expérience, nous incitant à chercher différents types de Céder et Pousser correspondant à des connexions attentionnelles différentes et différents types d'écoute à reculons. En effet, en travaillant ce prélude, je suis passée par une phase pendant laquelle j'imaginai que la basse servait de « soutien » pour le mouvement vers les aigus. Je me suis alors confrontée à un problème : à chaque fois que je renouvelais l'essai de « faire échapper la phrase du contenant », que je tentais de « rephraser » en laissant monter la phrase « vers la droite », je ne parvenais pas vraiment à sentir le sens de mon geste, à me sentir moi-même en train de m'orienter. Je me suis alors rendu compte que le passage entre mes mains, de la gauche à la droite, dans le courant de chaque mesure, ne s'effectuait pas de façon éprouvée, que je n'avais pas construit la qualité de geste entre les deux. En effet, le 5<sup>ème</sup> doigt de chaque main en alternance tombe sur les temps, (basse sur le premier temps, mélodie sur le deuxième temps). Etant donné qu'ils sont importants harmoniquement et mélodiquement, ils sont timbrés de façon privilégiée, ce qui a tendance à les faire jouer comme des appuis. En conséquence, je les considérais comme les objectifs de

mon geste et je visais alors le 5<sup>ème</sup> doigt de chaque main en alternance comme autant d'appuis que je prenais au clavier. Or, dans la perspective du prémouvement et de la modulation tonique, l'intention de mon geste me mène après lui, au moment de la modulation tonique centrale, entre les deux extrémités et non « vers les appuis » des doigts sur le clavier. Au contraire, il s'agit de chercher une reprise d'énergie au centre du corps, qui se module au cœur de chaque mesure, entre les appuis de chaque 5<sup>ème</sup> doigt : au moment du passage entre les deux mains. Nous allons développer la façon dont on peut capter perceptivement ce moment et accompagner la modulation tonique par l'attention ou la présence attentive, de façon à faire varier sa qualité. La variation de l'éprouvé de ce moment est en effet pour moi l'une des spécificités du phrasé à trouver entre soi et le monde dans cette œuvre en particulier. L'étude des rythmes du corps engagés permet alors de mieux définir ce que nous pouvons écouter à reculons.

Tout d'abord, reposer son attention sur le centre de gravité par la présence attentive est structurant et permet de mieux séquencer le mouvement en passant de l'éprouvé de la gauche à l'éprouvé de la droite, et vice versa. L'attention au bassin se déploie à la fois entre les mesures mais aussi pendant les mesures, puisque les mains se tuilent vers le milieu de la mesure : ainsi, le moment de « Céder et Pousser » du milieu de mesure m'apparaît comme très important à accompagner par l'attention au centre du corps. Il peut être éprouvé à travers la métaphore de la « queue de poisson » proposée par Susan Manoff, qui correspond à une spatialisation du trajet de l'énergie entre dehors et dedans, dessinant le rebond qui s'organise pendant le changement de sens en « queue de poisson », au centre du corps, enactant aussi un temps, temps qui est celui de la captation attentive du processus de Céder et Pousser<sup>945</sup> ; cela correspond aussi à la sorte de « 8 » au niveau du bassin proposée par Hackney au dernier chapitre, par une sorte de rebond varié au niveau central qui a lieu de façon fluide entre les temps, entre les appuis du 5<sup>ème</sup> doigt.

Ce Céder et Pousser au niveau du centre du corps soutient les mouvements des bras que l'on peut dans un premier temps sentir comme des mouvements « d'Atteindre et Tirer », permettant de se sentir « en relation avec l'environnement ». Afin de faire évoluer cette relation, on va jouer avec des connexions qui permettent de développer son potentiel dans le monde et de se sentir enrichi par son mouvement. De cette façon, on vise à faire évoluer le sentiment et la qualité du Céder et Pousser central au fur et à mesure de l'œuvre, au niveau de chaque mesure, puis au niveau de chaque carrure. Pour cela, on considère aussi la connexion entre gauche et droite, qui va faire évoluer le phrasé de Céder/Pousser/Atteindre/Tirer : à ce niveau-là, la basse jouée à la main gauche (qui correspond à un Atteindre/Tirer comme tous les mouvements de bras) peut être senti et construit, à une autre échelle temporelle, comme un Pousser phrasé au Tirer à venir de la main droite. Le moment « d'Atteindre » correspond au moment de transition entre les deux côtés, où l'on connecte l'omoplate gauche/bout des doigts gauche avec l'omoplate droit/bout des doigts droit. Par ce phrasé qui distingue gauche et droite, on tente de « sortir du contenant » et donc de faire évoluer son sentiment de son propre potentiel d'action. Ce Pousser de la main gauche phrasé à l'Atteindre des bras entre les deux temps de chaque mesure est toujours connecté au Céder et Pousser central du bassin, qui le soutient. Cette polyphonie permet de coordonner différentes connexions et différents phrasés qui se nourrissent les uns les autres.

---

<sup>945</sup> MANOFF Susan. *Op.cit.*

Le moment d'écoute à reculons, d'attitude « périphérique », correspond alors pour moi au moment où les deux bras se rassemblent, lorsqu'on joue le pouce et index des deux côtés gauche et droit, aux deuxième et troisième doubles croches de la mesure : cela correspond à un moment de « Céder and Pousser », avant d'aller chercher la ligne mélodique en éloignant le bras.

De plus, pour affiner le phrasé de prémouvement et sentir les subtilités de liens et délimitations entre les éléments de l'œuvre, on peut s'intéresser aux rythmes des bras et des jambes par rapport au centre. Tout d'abord, la pédale qui varie en étant changée complètement approximativement à chaque mesure peut aussi constituer une porte d'entrée pour explorer le rythme pelvien fémoral qui se déploie en contrepoint de ce « Céder » du milieu de la mesure : l'anticipation du mouvement de la jambe au moment du temps fort peut aussi accroître la nécessité de l'ancrage au niveau du bassin, à la fin de chaque mesure. Ce processus participe à éviter de s'appuyer superficiellement sur les temps forts, sur le 5<sup>ème</sup> doigt de chaque main qui sera de toute façon timbré davantage que les autres notes, car on les joue en Poids plus Fort : comme l'expliquait Loureiro (cf. chapitre 3), cela ne signifie pas un « Poids lourd », un écrasement, mais un rebond, associé à une libération de l'énergie connectée à un appui central, ce que permet de sentir le phrasé de Céder et Pousser. Par la suite, le rythme pelvien-fémoral sera engagé au niveau de la macro-structure pendant la « sortie du contenant » qui amène à changer de registre et à se déplacer progressivement plus à droite.

Par ailleurs, le rôle des rotations du bras sont ici évidentes par l'écriture même en arpège brisés. D'une part, le rythme huméroscapulaire se forme lui aussi à l'échelle du phrasé par mesure et est engagé dans l'expérience de la délimitation de soi (et de l'élément de l'œuvre) en connexion avec l'axe vertical. En effet, on avait évoqué au chapitre dernier le sentiment d'ancrage que permet l'attention au système postural qui impulse les mouvements des bras (notamment les muscles posturaux à la base de l'omoplate). Le Céder et Pousser correspond alors à la fois à l'attention au centre du corps que nous avons développée, mais aussi aux muscles profonds des omoplates qui se mobilisent pour le laisser libre de « pousser ». Le rythme huméroscapulaire est engagé avant chaque geste du pouce de la main droite. Pour lui donner un ancrage, au niveau de chaque mesure, on cherche à le connecter à notre noyau (*core*) - par exemple à l'aide de la connexion coccyx-tête - qui va soutenir ce geste du bras. Non seulement cela permet aux bras d'être libres grâce à l'équilibre des appuis centraux développés par l'attention au Céder and Pousser central, mais cela permet aussi de développer le sentiment de « s'orienter vers », grâce au sentiment d'ancrage et à la capacité à sentir son évolution à chaque mesure, donc à le phraser. L'attention au rythme huméroscapulaire et à l'ancrage central renouvelé permet de sentir cette mesure « en une fois » au niveau mésophonique et d'entendre la continuité au niveau de chaque élément par mesure, mais aussi par carrure, puisque la présence attentive permet de sentir les différences entre les mesures et les hiérarchiser de façon à faire apparaître la macro-structure. Cette écoute est nourrie au niveau microphonique par une attention au déroulement de la rotation huméroscapulaire et au changement de forme du corps : on écoute alors la façon dont la gradualité de la rotation qui se réalise nous affecte, qui correspond à « l'espace » saisi entre chaque note.

Cet ancrage huméroscapulaire permet alors de se sentir « chez soi » et « orienté ». Du côté gauche, avant la basse, ce sentiment d'ancrage permet de faire apparaître perceptivement la basse comme un « Atteindre/Tirer », avec un sentiment d'orientation vers. Puis, entre les

deux mains avant le geste de la main droite, l'éprouvé d'ancrage au bas de l'omoplate participe à l'anticipation du phrasé du pouce vers le 5<sup>ème</sup> de la main droite. Ce phrasé du côté droit est plus long (cinq doubles) que celui du côté gauche, et plus complexe, incitant à éprouver davantage la modulation de l'ancrage au niveau du bas de l'omoplate droit. L'ancrage au niveau huméroscapulaire participe alors à l'éprouvé de la « prise de parole » du côté droit, tel un « autre de soi » qui s'exprime en relation avec le côté gauche.

D'autre part, ce phrasé est soutenu par une autre délimitation plus subtile au niveau du prémouvement des bras, ou plutôt un geste de retour vers soi qui agit plutôt au niveau microphonique mais est essentielle aussi pour le pianiste : le mouvement de rotation de l'avant-bras autour du radius. Hackney en évoquait sa dimension affective, et Mark son importance pour que le mouvement soit sain. En effet, en contrebalancement aux appuis sur le 5<sup>ème</sup> doigt, une écriture en arpège fait se rencontrer les gestes de pronation des mains pendant la première partie de la mesure : la main gauche joue le 2<sup>ème</sup> doigt en même temps que le pouce de la main droite, puis la main gauche joue le pouce avec le 2<sup>ème</sup> doigt de la main droite. La capacité à habiter expressivement ces mouvements de « se rassembler » qui anticipent les mouvements de « se disperser » vers les 5<sup>èmes</sup> doigts est un prémouvement très important (quoiqu'il corresponde ici à un « vrai » mouvement qu'il faut repérer).

L'importance des rotations du bras est soulignée par l'écriture de la mélodie en duolets qui implique d'être attentif au déroulement de la rotation jusqu'à « après » la dernière double croche « chantée en désinence ». Le rythme est assez subtil à saisir car il y a très peu de temps pour l'anticipation entre les mesures. Je propose alors de connecter les trois rotations du bras à l'écriture et d'explorer la façon dont on peut, avec son attention, passer de l'une à l'autre en fonction des nécessités de l'écriture, toujours dans la perspective d'affiner l'éprouvé de « soi », de « résistance », d'orientation, et de relation avec l'environnement.

Le phrasé du bras droit à chaque mesure mobilise toutes ses rotations. En effet, une complexité dans le phrasé du bras droit réside dans les deux notes successives de la mélodie écrites en lié par deux avec un mouvement « d'orientation vers ». Or, les deux notes ne sont pas liées, puisqu'elles sont jouées avec le même doigt répété (le 5<sup>ème</sup> doigt) ; de plus, la polyphonie oblige à faire un mouvement « vers la gauche » entre les deux notes (puisque'il y a une note à jouer, plus grave, entre les deux notes de la mélodie), alors qu'elles vont « vers la droite ». Ainsi, la connexion entre les deux notes doit être élaborée perceptivement et affectivement, ce qui implique de sentir leur orientation vers la droite, vers l'extérieur (comme un mouvement intentionnel vers le monde), et de la construire par rapport au sentiment de soi et de continuité affective qui évolue avec ce geste.

Intéressons-nous plus précisément au déploiement des différentes rotations à la main droite. Avant de jouer le pouce, on utilise la rotation autour du cubitus, qui de supination passe à pronation ; un prémouvement dans le sens opposé au mouvement (premier type de prémouvement) a donc lieu presque au début de chaque phrasé, avant de « monter » dans les aigus (vers la droite) ; il se manifeste par une légère supination avant de continuer en pronation du pouce vers le 5<sup>ème</sup>, donc par une rotation en supination, l'axe restant le 5<sup>ème</sup>. Si ce geste se déroule à chaque mesure, l'orientation vers le 5<sup>ème</sup> est prolongée à la fin de chaque mesure, puisqu'après la première note « vocale » (par exemple, *sol*), la désinence est à nouveau jouée au 5<sup>ème</sup> (par exemple, *la*), et doit donc être entendue à la fois « dans le même geste ».



La liaison entre les deux notes supérieures (la mélodie, par exemple, au début *sol* et *la*) engage aussi directement la rotation la plus centrale, l'articulation sternoclaviculaire, puisqu'il s'agit de bouger le bras vers la droite en changeant de place l'axe du cinquième. En effet, s'il est relativement aisé de jouer et d'entendre la continuité entre « pouce deux cinq », en revanche, dans la deuxième partie de la mesure on doit se déplacer, et jouer avec plus d'intensité les deux cinquièmes successifs. En conséquence, dans le courant de chaque mesure, il y a une sorte « d'intensification » de la tonicité nécessaire au déplacement, puisqu'après avoir « porté » le geste jusqu'à la première note de la mélodie, on doit « porter » le geste plus loin jusqu'au *sats* entre les mesures, après la désinence de la mélodie. Le Céder et Pousser est donc accompagné perceptivement de façon à le « creuser » en intensité et en temps, en prolongement de l'attention aux connexions concernées, et peut-être dans les sensations d'étirement et d'allongement, d'augmentation de l'espace intra-corporel entre les connexions.

La navigation attentionnelle induite par la construction de la mélodie du 5<sup>ème</sup> de la main droite est rendue plus complexe par l'enchaînement des mesures. En effet, l'anticipation de chaque mesure à venir doit se dérouler dans l'intervalle très court entre les deux mesures. Il s'agit de ne pas anticiper trop tôt, afin de ne pas perturber l'écoute à-reculons entre les deux notes jouées avec le 5<sup>ème</sup> et après ces deux notes, afin de les connecter. Si on anticipe de façon « focale », en mettant toute notre attention sur la mesure suivante, trop tôt, entre les deux notes, on ne peut pas éprouver le « lié par deux ». Pour cela, on peut « passer en écoute microphonique », c'est-à-dire écouter chaque bribe de résonance du *sol* jusqu'au *la* afin d'être présent à la continuité jusqu'au bout de la mesure, alors qu'au moment du début de la mesure, on pouvait déployer une écoute à dominante mésophonique. Cette écoute microphonique est nécessaire aussi pour le *sats* qui permet de passer d'une mesure à l'autre et qui se déroule dans un temps très court. La subtilité de cette deuxième partie de la mesure montre l'importance de l'écoute microphonique et de savoir naviguer d'un type d'écoute à l'autre. En l'occurrence, on peut « resserrer » l'écoute pendant la durée de chaque mesure, ou en tout cas jouer avec plusieurs focales d'écoute.

L'attention à l'articulation sternoclaviculaire ouvre des pistes pour construire la macrostructure. En effet, d'une part, l'attention aux différences au niveau du noyau (*core*) permet de phraser un Céder et Pousser par lequel on s'enracine de plus en plus, générant un « souffle » mélodique et permettant de se sentir à la fois « porter » et « porté », à l'écoute de la mobilisation induite par la tentative mélodique d'ascension. D'autre part, l'attention à l'articulation du bras au thorax (sternoclaviculaire) permet de sentir l'endroit où l'éprouvé de la région du centre du corps (*core*) et « l'aller vers » se touchent mutuellement et instaure une relation perceptive à l'altérité qui va permettre d'entendre chaque mesure en « une fois ». Le soutien postural s'accroît dans le courant de chaque mesure pour soutenir le déplacement du cinquième doigt et donc de tout le bras : on place son attention sur le rythme huméroscapulaire qui se déploie de façon différente entre *sol* et *la* (au 5<sup>ème</sup> doigt), entre *si* et *do*, etc. Éprouver cette connexion entre l'articulation sternoclaviculaire trop souvent oubliée et l'ancrage me semble être ici l'une des clés pour sentir la délimitation et la continuité du prémouvement.

L'intensification de l'ancrage pendant la mesure, jusqu'à la fin de la désinence, permet de sentir la « résistance » entre ces parties du corps, et donc la résistance de « l'environnement » par rapport aux intentions de l'individu. Le phrasé de Céder/Pousser/Atteindre/Tirer permet de progressivement ajuster le potentiel du « soi » et les intentions d'orientation. La capacité à

ressentir son propre potentiel, comme si quelqu'un d'autre le ressentait, permet de se phraser à l'environnement en intégrant celui-ci dans son geste.

La navigation de l'attention entre toutes ces rotations et l'ancrage central permet alors de se sentir enrichi par chaque écoute à-reculons au niveau de la mesure et de la carrure.

### **L'expérience de délimitation et de continuité : écoute et verticalité**

Par son écriture, Chopin me semble inciter l'interprète à capter perceptivement cette écoute à-reculons du corps qui se délimite en se projetant dans l'espace, à travers des mouvements de paumes vers soi et de Céder et Pousser central. En effet, il note des liaisons afin de tenir le pouce de la main droite pendant quatre doubles croches, pendant que les autres doigts de la main droite jouent la mélodie « orientée » et l'arpège brisé. Le pouce correspond au premier élément du « côté » droit qui apparaît dans chaque mesure, après la basse jouée avec le côté gauche, ouvrant au moment de la mesure où on « bascule » totalement à droite.

Cette note tenue donne un repère pour l'écoute à reculons. En effet, elle incite perceptivement à activer la relation avec « l'autre virtuel », en écoutant le vécu passé pendant lequel on jouait cette note pouce comme une « autre façon d'être », afin et de se « saisir » de ce vécu en étant saisi par le sonore. Cela permet d'éviter de laisser « couler » le temps de façon linéaire, ce qui amènerait à ne pas entendre les deux notes de la mélodie de façon continue, à ne pas s'en saisir comme « d'un tout », ou « d'un essai de sortie de contenant », amenant le chaos de l'expérience musicale. Afin de se saisir de cette note tenue, l'intention perceptive peut correspondre à « entendre trois sons » au moment de la double croche de la mesure (par exemple, *sol, mi, sol* à la première mesure) c'est-à-dire à construire et mettre en perspective ces trois sons par l'écoute à reculons. Il s'agit d'un moment où l'on se sent touché par les trois notes tenues en même temps, « absorbé », « saisi » par ces trois notes qui émergent avec l'espace entre elles. Pour parvenir à capter le moment où on peut réellement distinguer « trois notes », on peut éventuellement allonger le moment nécessaire pour l'entendre. Ainsi, il est possible que la capacité à effectuer cette écoute à reculons, à créer cet écart entre nous touché par le sonore et touchant suffise à nous moduler toniquement et à nous faire « prendre », par notre geste de prémouvement, le sonore pour nous impulser vers la suite. Cependant, si cela paraît quelque peu abstrait, et que le travail de l'attention nécessite une structuration psychocorporelle, je pense alors que connecter cette écoute à une écoute à-reculons précise, c'est-à-dire à la fois affective et précisément imagée du corps peut être extrêmement enrichissant pour l'expérience. En captant le moment où les trois sons interfèrent, on capte alors aussi tous les processus décrits plus haut à propos de ce Prélude : le moment où les bras se sont éloignés l'un l'autre par un mouvement spiralé et où par la présence au rassemblement des paumes et par le jeu des différentes rotations du bras, on « pose des frontières » ; on capte aussi le Céder au milieu de la mesure en étant attentif au centre du corps, au bassin qui s'ancre et se délimite du support pour repousser. L'écoute des interférences se déploie alors sur un temps d'écoute des différences qui permet de relier et d'être présent au « Céder », à l'ancrage et à son « rebond ». L'écoute des interférences correspond alors au moment de « sentiment de soi », d'habitat, de familiarité que nous avons développé avec la notion de temps vertical.

Le moment « d'être porté » correspond au ressenti des délimitations à plusieurs niveaux : Céder et Pousser par le bassin qui se sépare perceptivement de sa surface d'appui,

paumes de main qui s'ouvrent et se referment, accord de trois sons dont les interférences sont captées. Par ce processus, on construit une attitude par rapport à la verticalité qui fait résister au geste qui nous « oriente », qui nous réorganise par rapport à lui et nous donne accès à la compréhension du rythme entre « se porter » et « aller vers ». À travers cette expérience et représentation de la verticale, on crée alors une alternance perceptive : on se sent pendant le moment d'écoute à reculons à la place de l'autre tout en restant à notre place. En parvenant à créer ce rythme et à se délimiter par rapport à sa surface d'appui et par rapport à la direction de notre orientation qui nous aimante, on parvient à se sentir situé, se sentir quelque part, et par rapport à cet éprouvé, on a les moyens de se sentir ailleurs.

Je me suis rendu compte là aussi à quel point habiter affectivement le prémouvement des rotations autour du radius correspondant à « s'ouvrir/se fermer » permettait d'accéder à l'écoute à-reculons sonore, et en effet de capter les trois sons et leurs interférences qui semblent former un « contenant », une expérience de délimitation de soi. On peut ainsi capter ce moment d'énergie contenue en étant attentif au rassemblement des mains qui semblent « définir des frontières » avant de continuer. Pour cela, on peut s'entraîner à connecter ce geste de « se rassembler » en traçant une ligne imaginaire à l'ensemble des points d'équilibre du corps qui se mobilisent, afin de se ressentir avec ses limites. Pour construire la délimitation et la continuité sonore, on peut aussi imaginer que son corps se laisse traverser par le poids et crée une relation à l'altérité avec son support avant de se mouvoir. Par exemple, on imagine qu'il « est porté » par la terre, qu'il s'enracine dans la terre en - dessous du piano, on peut tracer des lignes, imaginer le bassin qui s'élargit, le bas du dos qui fond et coule vers la terre, qui s'allonge, etc. La sensation de suspension du temps au moment où l'on capte les trois sons en interférences peut ainsi être associé à une sensation d'allongement du bas du dos : la spatialisation du sonore est accompagnée par la capacité à sentir la tridimensionnalité du bassin et celle de nos potentialités de mouvement.

Cette écoute à reculons globale est liée à la construction de la macrostructure. Dès que l'on répète la première mesure avec la dominante, l'éprouvé est différent car on le joue de façon mise en perspective par rapport à la première fois, en se souvenant de la première fois : la sensation de déséquilibre augmente car, même si le *crescendo* ne se matérialise pas par l'intensité sonore, il existe dans l'intention de l'insistance, de la répétition du même geste ; il est alors retenu et se manifeste par un Flux légèrement plus condensé, par des Céder et Pousser un peu plus intenses, un poids un peu plus déposé, des paumes qui collent un peu plus au clavier. La troisième occurrence est encore différente, et la quatrième émerge de ces différences d'éprouvé, du déplacement progressif. L'attention à la verticale, au centre de gravité et au point de transformation que constituent les trois sons captés permet alors de déployer l'écoute mésophonique à grande focale (par carrure de quatre mesures), ainsi que l'écoute macrophonique.

En effet, la tonicité assertive (nécessaire pour jouer avec ces Céder et Pousser et éprouvés évoqués) permet de s'extraire entre chaque fragment de quatre mesures afin de les mettre en perspective, par exemple en les imaginant dans des espaces différents, ou allant dans des directions différentes, des orientations imaginatives différentes.

## **6.2.2 L'attention au centre pour s'orienter : verticalité et « être joué »**

### **6.2.2.1 Jouer avec le rythme attentionnel**

Au terme de cette analyse, on peut appréhender des pistes pour construire un phrasé de soi en relation au monde, mais aussi le simplifier et l'amplifier, ce qui fait partie du processus d'Intégration. Tout d'abord, l'objectif de la recherche de phrasé est de construire un phrasé de l'attention.

En effet, les Fondamentaux permettent de placer son attention sur ce qui se passe précisément en amont du geste et afin de la faire naviguer pour se délimiter soi tout en délimitant la forme musicale. Par ce processus, ils travaillent sur la façon dont on construit notre fil de soi tout au long du mouvement et la façon dont on se délimite en tant qu'individu en se mettant en relation, ce qui peut nourrir la trame de jeu au niveau préexpressif. Comme chaque polarité existe par rapport à des virtualités d'être soi-même (Céder puis Pousser, centre puis périphérie, puis centre, gauche et droite par le centre, etc.), ils jouent sur la relation entre soi et l'altérité, en impliquant une alternance perceptive qui met en jeu à la fois une mémoire et une anticipation de « soi en relation ».

Ce processus mêle imaginativement et perceptivement la saisie du « sonore tout juste joué » ou à venir, qui est une variante de soi captée de façon multisensorielle. Les temps que nous prévoyons dans notre « trame d'éprouvé », ces temps de rallongement, de retenue, peuvent correspondre à des temps de rallongement de l'attention aux connexions, conçues dans le sens le plus large et multimodale : l'attention au Céder et Pousser correspond à l'attention aux interférences « sonores », comme dans le cas des trois sons à capter perceptivement en même temps que le Céder et Pousser, dans l'exemple du prélude de Chopin. L'apprentissage des connexions phrasées, qui comprend en particulier le phrasé Céder et Pousser, Atteindre and Tirer et la relation entre ancrage central et périphérie, me paraît être le versant corporel de l'apprentissage de l'écoute des interférences par rapport à des points de transformation : dans les deux cas, il s'agit de créer des connexions variées entre différentes façons de « se saisir de variantes de soi en relation ». J'habite tel degré de rotation au niveau de l'articulation huméroscapulaire, tel espace entre, telle interférence entre deux notes jouées quelques secondes plus tôt, et je peux habiter de telle ou telle autre façon l'espace kinesthésique / sonore / multimodal. Si ces « temps » attentionnels sont prévus, leur façon d'être éprouvés ne sont pas pour autant prévisibles : au contraire, ils sont des temps de « sur-prise ». En générant tous ces écarts entre virtualités d'être et perception, on s'émeut, se surprend et on peut apprendre à tisser le fil de soi dans le même geste que l'on délimite une forme musicale, à toute échelle temporelle.

De plus, le phrasé de l'attention peut être simplifié par le retour à la présence au centre du corps. En effet, l'attention peut alors naviguer à travers différentes prises de distance par rapport à la verticalité imaginée et au centre du corps. L'attention au centre de gravité du corps, point à la fois stable et en modulation constante, apparaît comme un facteur essentiel de l'enaction de la temporalité et permet une simplification du phrasé et du parcours attentionnel, évitant de se laisser déborder par la succession des gestes. Ainsi, le neurologue Lachaux met en évidence l'importance de poser son attention sur le centre du corps afin de garder la « stabilité attentionnelle » et de rester attentif sur un temps long. En cherchant à donner des stratégies attentionnelles pour « rester concentré », il propose d'apprendre à sentir toutes les petites

tensions musculaires qui nous préparent à l'action et « traduisent la réaction automatique des neurones prémoteurs » : « vous commencez alors à développer la sensation étrange de pouvoir ressentir dans votre propre corps la trace de ce qui se passe autour de vous, à distance<sup>946</sup>. » Il propose en particulier de rediriger régulièrement son attention sur la zone de l'abdomen, qui est en première ligne du réajustement en raison du système musculaire tonique que nous avons abordé, afin de mieux ressentir les « forces de distraction » et en conséquence, de plus facilement se réajuster à partir de ce « point stable<sup>947</sup>».

Nous avons évoqué la notion de « point de résistance » : il correspond au point de transformation, qui permet une simplification du phrasé attentionnel autour d'un fil (note résonante ou silence), à la fois stable et mobile, afin de sentir les différences se créer dans l'expérience de ce fil, et donc de relier et délimiter les différents éléments par rapport à ce fil attentionnel ; pour aller plus loin, le « point de résistance » s'associe à l'attention à l'axialité, c'est-à-dire à la verticalité, qui est intimement liée à la présence à la connexion centre/périphérie ainsi que coccyx/tête. Cette attention au centre permet aussi d'accompagner le sentiment de poids subjectif et de ramener son expérience, si complexe soit-elle, à la sensation familière de sa relation à la gravité. Entre chaque fragment de Pesson, de Debussy, on en revient ainsi à sa relation à la gravité, liée au sentiment de soi :

Ce qui demeure est lié au vecteur gravitaire, premier invariant qui construit un sentiment de continuité de soi, un fond d'où les gestes s'espacent et se séparent pour aller à la rencontre du monde. C'est une demeure posturale, mais aussi affective et pulsionnelle, qui reflète l'historicité de la constitution d'une certaine image de soi et de son corps<sup>948</sup>.

L'attention au centre et à la verticale permet aussi de se déplacer d'une connexion à l'autre : le schème du repousser implique, comme nous l'avons vu, une chaîne myofasciale qui est aussi médiatrice des polarités de l'espace. Si l'on reprend l'exemple de la *Sonate* op.14 n°2 de Beethoven (cf. fig.67), les deux bras s'éloignent l'un de l'autre progressivement, à chaque accord, puisque la main gauche va vers le grave et la main droite légèrement vers l'aigu. Or, ce geste mobilise un schème de connexion entre gauche et droite qui demande de connecter perceptivement deux plans du corps et de déplacer son point de sentir entre les deux. Comme le montre Hackney, habiter à droite et à gauche, donc s'articuler en se connectant demande, comme tous les schèmes, à mobiliser un schème de centre/périphérie. Dans l'exemple de l'ouverture des bras dans la *Sonate* op.14 n°2 de Beethoven, on a exploré la dimension affective des rotations des bras. Dans cette perspective, l'attention à l'ancrage central est aussi déterminante. Pour passer de gauche à droite entre les deux bras, l'attention peut se poser sur l'ancrage des omoplates, au niveau de leur partie la plus basse, de façon à porter les bras : on écoute alors chaque degré de rotation parcouru entre gauche et droite, en écoutant chaque silence après l'accord. On peut alors les comparer, sentir la différence entre les deux types de rotations, à droite et à gauche. Pour cela, l'attention entre les deux se pose sur le centre du corps, de façon à capter la façon dont le tronc se rééquilibre dans la relation entre coccyx et tête, et en captant la « réverbération de soi-même » : en ouvrant les bras, on peut par exemple être attentif

---

<sup>946</sup> LACHAUX Jean-Philippe. *Le cerveau funambule*. Paris : Odile Jacob, 2020, p.200

<sup>947</sup> Ibid., p.201

<sup>948</sup> BOTTIGLIERI Carla. « Soigner l'imaginaire du geste : pratiques somatiques du toucher et du mouvement », in Soigne qui peut (la vie), sous la direction de Valérie Marange, Chimères, n°78, Toulouse, Erès, 2013

à l'allongement du bas du dos, à l'augmentation imaginative du volume au niveau du bassin et entre le tronc et les bras, comme si l'air entre les deux nous faisait bouger.

### **6.2.2.2 *Deuxième Prélude* de Chopin : point de résistance et de transformation**

L'exemple du *Deuxième prélude* de Chopin (fig.80) permet d'explorer la relation entre la façon de se posturer évoquée par la musique (par exemple, par « l'agent virtuel » que l'on peut éventuellement imaginer se déplacer) et la façon de se posturer de l'interprète. En effet, la tristesse qui empreint ce Prélude peut être envisagée comme une façon de se posturer, et en particulier une difficulté à lutter contre la gravité, ainsi qu'un sentiment d'impuissance. La relation à la gravité imaginée semble être le fil conducteur de la pièce, permettant de comprendre l'évolution douloureuse de la main gauche, ainsi que les lamentations de la main droite. En conséquence, pour donner lieu à une expérience signifiante de la pièce, il semble nécessaire de résister en permanence à la force de gravité. Certes, il ne servira à rien au piano de prendre la posture d'une personne triste. En revanche, par équivalence, on va chercher à construire une relation à la gravité dans laquelle on puisse se projeter en écoutant à reculons nos « variantes de nous-mêmes ». Ainsi, on peut construire la temporalité et le timbre de chaque intervalle de main gauche, en fonction de la façon dont écoute chaque « façon de se mettre en relation à la gravité » dans le temps, afin de se saisir imaginativement des différents éprouvés sonores/kinesthésique.

En l'occurrence, la gravité dans le domaine tonal étant symbolisée par une attirance vers les graves, une difficulté à lutter contre la gravité implique une difficulté à « monter » entre les deux intervalles de la main gauche, mais aussi une sorte de lassitude avant de redescendre. Si l'axe vertical correspond aux graves jusqu'aux aigus, au piano, ce sont donc les polarités gauche et droite qui sont impliquées. Comme on doit passer par l'attention à son propre axe vertical pour aller de gauche à droite, cette sensation de difficulté à lutter peut tout à fait être matérialisée par une attention soutenue à notre « repousser », entre les deux, permettant aussi de mettre en perspective de façon tensive la main gauche et la main droite chantante, en sentant présent chacune de ces polarités connectées, gauche et droite.

On cherche alors à créer une résistance par rapport à l'environnement par un phrasé de Flux condensé qui se libère légèrement en se reposant sur la note grave. La « saisie » à reculons de chaque intervalle implique d'imaginer des possibilités de Flux plus ou moins condensé et de les hiérarchiser dans le temps, malgré la répétition de la main gauche assez uniforme. Afin que la temporalité soit modelée entre les deux intervalles, on peut condenser son Flux en jouant sur le « repousser » qui précède « l'aller vers ». Comme je pense que le Flux condensé correspond à une attention prolongée au « Céder et Pousser » central, on se « saisit » un peu plus longtemps de l'intervalle grave en portant son attention sur la connexion entre les ancrages du centre du corps (bas de l'omoplate et bassin).

Définir un point de transformation peut permettre de développer une résistance qui s'accumule au fur et à mesure des tentatives répétées par le sujet triste de se libérer de ses entraves. Si dans le *Premier Prélude*, une polyphonie subtile est écrite, en revanche dans le deuxième, elle est implicite. En effet, Jean-Jacques Eigeldinger, dans *l'Univers musical de*

Chopin<sup>949</sup>, propose une « explicitation polyphonique du deuxième prélude » qui permet d’imaginer *mi-sol* comme note tenue avec un motif de type *Dies irae* à l’intérieur. L’intervalle *Mi-sol*, même s’il n’est pas écrit tenu, peut être imaginé comme le fil que l’on tisse en interférences avec les autres notes : on peut sentir sa transformation au contact du douloureux motif de *Dies irae* à la main gauche ainsi qu’avec les lamentations de la main droite. L’écoute du *mi-sol*, point stable et mobile de transformation, permet de sentir le déploiement de la résistance sur l’ensemble de la pièce. Pour chaque croche jouée par la main gauche, retenir imaginativement *mi-sol* créé un « point de résistance » : on écoute les interférences imaginaires entre *mi-sol* et les accords qui permettent de colorer différemment « l’intervalle entre » et donc la « saisie » perceptive de la variante de soi-même. Cette saisie en Flux condensé enacte un temps, le temps nécessaire à l’écoute des interférences. L’attention à l’axe vertical est ici alors un « point de transformation » essentiel, permettant d’éprouver les différences progressives de relation à l’axe, qui sont aussi les différences progressives de relation à l’écoute du *mi-sol* imaginé.

Fig.80 CHOPIN Prélude n°2 op.28

L’attention peut alors se porter au centre du corps afin de se saisir imaginativement de cet accord à reculons (formé par *mi-sol* et les notes jouées) avec une résistance, avec un Flux

<sup>949</sup> EIGELDINGER Jean-Jacques. *L’Univers musical de Chopin*. Fayard, 2000, p.144

qui circule plus lentement imaginativement. Comme l'évoquait Katia Légeret, on développe alors le désir de revenir à ce *mi-sol*, mais un décalage se forme, à chaque croche successive, entre l'imaginaire, l'anticipation du *mi-sol* souhaité et ce qu'on entend. La relation à la gravité et la recherche de l'axialité apparaît alors comme un fil conducteur qui permet de tisser son écoute de la transformation de *mi-sol* et son éprouvé de lutte contre la gravité. Afin de s'aider dans ce processus, l'imaginaire qu'on peut développer est celui de l'alignement dynamique du corps-en-lien, par exemple l'imaginaire de flux. Il s'agit autant des flux de résonance de *mi-sol* interférant avec les autres notes, que des flux gravitaires liés à la résistance, permettant la modulation de l'ancrage (*grounding*). Nourrissant l'alternance perceptive, l'attention à la verticalité permet de sentir une résistance à la gravité et un étirement du présent perceptif par rapport au point de résistance. Chaque Céder et Pousser ressenti se déploie au niveau microphonique, entre chaque croche, grâce à l'écoute à-reculons de *mi et sol*. Entre les sons, ramener l'attention au centre va créer une résistance et une mise en perspective entre les deux sons qu'il faudrait étirer pour donner l'impression de cette difficulté. A posteriori, notre propre saisie imaginative du son par notre écoute à reculons va nous informer de l'acuité de notre phrasé et nous permettre de continuer à le modeler.

L'attention au centre du corps n'est alors pas un phénomène introspectif mais nous oriente, en nous permettant de comparer différentes virtualités d'être, notamment par rapport à nos capacités de rotations : lorsque nous sommes attentifs aux modulations du point de transformation, nous sommes attentifs aux diverses connexions que nous avons explorées pendant notre travail. L'écoute des interférences au sens large, corporelles et sonores, génère un espace et nous permet de nous sentir « plusieurs » en connexion.

### **6.3 Rythmer l'attention au centre pour naviguer entre les échelles de temps**

La possibilité de phraser le Flux en phrasant son attention aux connexions me paraît mise en évidence par le jeu entre les échelles de temps, notamment dans les œuvres d'aujourd'hui. Nous allons explorer différentes possibilités de phraser son attention pour naviguer entre les échelles de temps, notamment en modulant entre les points de sentir connectés et en modulant l'attention au centre du corps en relation avec les éléments musicaux. Dans un troisième temps, nous allons développer les « gestes fondateurs » qui permettent de se mettre en relation avec l'environnement en explorant type d'attention qui inclue le point de sentir d'autrui.

#### **6.3.1 Naviguer entre les points de sentir : l'attention au centre de gravité à différentes échelles temporelles**

Les différents types d'écoute de Savouret correspondent à autant de relation à « l'énergie ». Je pense que « l'énergie », ou la modulation tonique qui émerge des interférences, se rapporte à l'attention aux modulations de l'ancrage. Celui-ci se déploie toujours en relation avec un espace investi qui correspond aux différentes distances entre notre écoute et



« l'énergie » d'après Savouret. Si l'ancrage se modifie tout le temps et qu'on ne peut pas le moduler volontairement, cependant, ce qu'on peut modifier, c'est son attention à lui et la façon d'imaginer des espaces différents entre centre et périphérie afin de rythmer le jeu entre les points de sentir. Les échelles temporelles décrites par Savouret permettent de mettre en évidence le « geste de saisie » du sonore comme diverses façons de se saisir de nos « vécus-en-relation ». Etant donné que l'espace évoqué par Savouret concerne l'espace de la « saisie » imaginative des « autres de soi sonores », il me semble que cet espace plus ou moins proche de l'énergie se rapporte à des espaces et des temps imaginés entre les connexions et rythmes du corps, qui sont autant de connexions permettant de se relier de façon dynamique à l'autre et à l'environnement. L'expérience des différentes échelles temporelles peut alors être mise en relation avec la qualité de l'attention entre centre et périphérie. Si on est « proches de l'énergie » au niveau microphonique, comme le dit Savouret, ou un peu plus éloignés (généralisant des espaces « topiques » au niveau mésophonique), la possibilité de moduler ses échelles de temps est liée à l'entraînement de l'attention au déplacement entre les points de sentir. La simplification de l'attention au centre permet de se rapprocher ou s'éloigner en gardant le « fil », et ne naviguer entre des échelles temporelles à focale plus ou moins large, en fonction de la distance par rapport à l'attention au centre du corps.

En construisant différents types de phrasé de Céder et Pousser, Atteindre et Tirer comme autant de rythmes de relations entre nos différents points de sentir qu'on peut accompagner par l'attention, on peut varier le type d'écoute en variant le phrasé attentionnel au centre du corps.

### **6.3.1.1 Écoute microphonique et Céder/Pousser**

L'écoute microphonique se définit par un contact très proche avec « l'énergie sonore », comme si l'écouter et le son ne faisaient qu'un. En conséquence, elle me paraît être le fruit d'une attention à l'ancrage et à ses modulations très rapprochée dans le temps, mais aussi dans l'espace. Percevoir chaque micro-modulation de son, c'est en effet percevoir chaque micro-variation de tonicité, et notamment au niveau du centre du corps, en la connectant à l'extrême bout des doigts qui devra lui aussi être très perceptif. Proche de l'énergie, on pose l'attention au niveau central, présent à chaque micro-modulation tonique. L'attention se porte alors sur deux points de sentir simultanément sans qu'il n'y ait de différentiel entre les deux, de rythme différenciant le temps de l'attention au centre, puis le temps de l'attention à la périphérie : on ne passe pas de l'un à l'autre, mais on les connecte en permanence. Cela permet de sentir deux lignes ininterrompues de modulations toniques : par exemple, d'un côté, le centre se module, et de l'autre, simultanément, comme une autre « ligne mélodique », les bouts des doigts. Au niveau microphonique, on ne perçoit donc aucune relation de cause à effet entre le centre de gravité, l'ancrage, et les bouts des doigts, ou les omoplates, par exemple : l'entrejeu est continu. Le « flux énergétique » défini en anthropologie théâtrale semble être ici un flux sur lequel on peut poser l'attention en permanence et qui peut être perçu presque « indépendamment » du geste visible, même s'il est évident qu'il est totalement connecté au geste.

L'attention au Céder et Pousser central crée un phrasé « parallèle » au geste, qui semble homogène, modulant des sautes d'énergie en permanence, correspondant aux micro-variations

au bout des doigts. L'attention est au plus près de l'énergie, ce qui peut sous-entendre une attention au plus près du Céder et Pousser qui n'est pas, lui non plus, défini à travers une relation de cause à effet, comme s'il « menait » à l'Atteindre et Tirer qui apparaît simultanément. Au plus près de l'énergie, la connexion utilisée est surtout celle du centre-périphérie, l'attention se portant simultanément sur les deux polarités et dans les deux sens.

Au niveau microphonique, on doit aussi développer sa capacité à se « dessaisir » du tout-juste perçu de façon très rapide, puisqu'il s'agit de distinguer la moindre variation sonore et tonique dans un temps très court. Comme on l'a développé, ceci implique une tonicité assertive, mais aussi l'apprentissage d'une perception spécifiquement pianistique qui a trait à la facture du piano, ce qu'on va développer à travers la notion de « point du son ».

### 6.3.1.2 Le point du son et l'écoute à reculons microphonique

L'écoute microphonique m'amène à évoquer une spécificité pianistique de ce type d'écoute, liée à l'impossibilité de « tenir » le son. En effet, étant donné qu'il est inutile au piano de tenir le son en maintenant la pression au fond de la touche, il me paraît nécessaire d'apprendre à sentir à quel moment de l'enfoncement de la touche le son est déjà formé, afin d'éviter « d'écraser » inutilement la touche alors que le son est déjà formé, et de sentir quand on peut s'en dessaisir pour rapporter l'attention, ou la maintenir sur le centre du corps et ses modulations. Ainsi, Thomas Mark propose une cartographie qui me semble essentielle, surtout au niveau microphonique, qui est celle du « point du son ». En effet, Thomas Mark propose de cartographier non seulement le corps du pianiste, mais aussi le piano et son fonctionnement, et notamment le « point du son », moment où le son émerge, qui a lieu avant que la touche soit totalement enfoncée :

Si vous appuyez lentement sur une touche, vous sentirez un point de légère résistance, une « bosse », peu avant que la touche n'atteigne le clavier. Ce choc correspond à l'activation du mécanisme d'échappement de la mécanique. C'est le moment où le marteau est projeté vers la corde, perdant momentanément le contact avec le reste de la mécanique. Pour reprendre la terminologie de Dorothy Taubman, je l'appellerai le « point de son ». Les pianistes doivent savoir plusieurs choses sur le point de son<sup>950</sup>.

La touche atteint le point du son avant d'atteindre le fond du clavier. Rien qui ne se passe donc après que la touche passe le point de son ne peut changer ou affecter le son, en particulier rien qui se passe au niveau du fond du clavier : « Ce que nous faisons au niveau du clavier a de l'importance, car cela peut faciliter ou entraver le passage à la touche suivante, mais cela ne peut pas affecter un son qui est déjà dans l'air<sup>951</sup>. »

Ce processus a aussi un autre impact important : le volume et la qualité du son dépend de la vitesse d'attaque à laquelle la touche descend, et non de la quantité de poids ou de force donnée dans le fond du clavier. En effet, le piano active le marteau selon la vitesse à laquelle la touche arrive au point de son, et non la quantité de force qui va un instant plus tard arriver sur

---

<sup>950</sup> MARK Thomas. Op.cit., p.128 : « *If you slowly depress a key, you will feel a point of slight resistance, a « bump», shortly before the key Atteindrees the keybed. That bump corresponds to the activation of the escapement mechanism in the action. It is the point at which the hammer is thrown toward the string, momentarily losing contact with the rest of the action. Using the terminology of Dorothy Taubman, I shall call it the « point of sound».* Pianists need to map several things about the point of sound .»

<sup>951</sup> Ibid. : « *What we do at the keybed does matter, because it may facilitate or impede motion to the next key, but it cannot affect a sound that is already in the air.*»

le fond du clavier. Il s'agit de faire des changements au niveau de l'énergie cinétique du marteau car le son est produit par l'énergie cinétique du marteau transférée à la corde. L'énergie cinétique ne fluctue pas avec la vitesse mais avec le carré de la vitesse : ainsi, un changement de vitesse d'un certain pourcentage, va engendrer un plus grand changement d'énergie cinétique : « Cela signifie que des changements apparemment minimes dans la vitesse de descente des touches produisent de grandes différences dans le volume et la qualité du son.<sup>952</sup> », c'est-à-dire que le volume est altéré, mais aussi la qualité du son, ses harmoniques.

Par ailleurs, s'il est inutile d'appuyer après avoir enfoncé le doigt, il est important pour l'écoute à-reculons à l'échelle microphonique de pouvoir capter le moment du point du son : plus tôt il est capté avec les bouts des doigts, et plus tôt l'écoute à-reculons peut se mettre en route. Lorsque certains enseignants parlent de sentir le « fond du clavier<sup>953</sup> », je pense qu'ils évoquent cette détente, ce dessaisissement accompagné d'une « saisie » imaginative du son, et donc du prémouvement, envisageable dès qu'on touche le fond car le son est perçu en amont. Ils cherchent donc à faire percevoir le « point du son », le moment où le contact est « terminé » avec la touche, le fond du clavier, qui peut être senti en fait avant l'enfoncement total de la touche.

Afin de capter le point du son<sup>954</sup>, il est très important de cultiver la présence à la pulpe du doigt. En ce qui concerne la perception, nous l'avons évoqué, il s'agit de la zone la plus importante. Les pulpes des doigts sont comparées par Mark à des rassembleurs d'informations qui les transmettent au reste du corps. Le point optimum de contact n'est pas le bout, mais un peu plus loin derrière, la pulpe, qui est plus riche en informations tactiles :

Prenez conscience de la distance à laquelle la touche descend. Prenez conscience du point de son. Faites en sorte que l'extrémité de vos doigts soit vivante. En ce qui concerne le mouvement, les doigts ne sont pas plus importants que n'importe quelle autre partie du corps pour jouer du piano, mais en ce qui concerne la perception, ils sont vitaux. Ils sont au centre de notre conscience tactile du piano. En outre, ils ne se contentent pas de toucher le piano, ils reçoivent également des informations en retour des touches<sup>955</sup>.

Gabriel Durand évoque d'ailleurs l'importance de travailler sur l'acuité de ces perceptions du bout des doigts d'une façon générale, proposant même à ses élèves de s'entraîner à sentir du papier Braille, ou de « sentir des aiguilles au bout du doigt », ou encore un « toucher Mikado », d'une grande précision<sup>956</sup>. Damien Lehman insiste aussi sur l'attention aux variations de sensations de la pulpe du doigt, qui est la première porte qui ouvre pour lui à l'expérience de « l'être joué ». Pour nourrir cette attention, Thomas Mark propose d'aiguiser la perception d'une manière générale toujours de façon périphérique et non concentrée : par exemple, se poser la question de la température des touches, leur douceur, etc.

En combinant une très aiguisée attention tactile avec une attention kinesthésique à notre mouvement, on peut reconnaître et délivrer l'intensité exacte d'énergie nécessaire pour obtenir

---

<sup>952</sup>Ibid. : « *this means that seemingly slight changes in the speed of key descent produce large differences in volume and tone quality* »

<sup>953</sup> En particulier SHERESHEVSKAYA Rena, cours

<sup>954</sup> Ibid. p.130

<sup>955</sup> Ibid. « *Become aware of the distance the key descends. Become aware of the point of sound. Let the ends of your fingers feel alive. With regard to motion the fingers are no more important than any other part of the body in playing the piano, but with regard to perception they are vital. They focus of our tactile awareness of the piano. Moreover, they not only touch the piano, they also receive feedback from the keys.* »

<sup>956</sup> ZHELEZNYAKOV Matvey. *Construire l'interprétation pianistique à l'aide de la métaphore*. Mémoire de master de pédagogie/ Formation au Certificat d'Aptitude à l'enseignement, CNSMD de Paris, 2021. Annexe. « Afin de garantir la confidentialité, les noms et les prénoms des professeurs interviewés ont été modifiés dans ce mémoire. »

le son qu'on veut. Si la pression ne sert à rien pour influencer le son qui vient d'être joué, en revanche, il influence le mouvement vers la note d'après et permet de sentir le fond du clavier par un contact sécurisé et sans retenue, qui permet de se sentir ancré et de se mouvoir vers la note suivante. L'intention d'arriver au fond du clavier d'une certaine manière ou de lui appliquer de la force peut altérer la façon dont on approche la touche, c'est à dire la vitesse de la descente, et donc le son et le volume...

### 6.3.1.3 Imaginaires microphoniques de substance : le corps entier mobilisé avec différents points de sentir

L'extrait de *Speech of clouds* impliquant le courant d'air et le carillon à air me paraît constituer une « recherche composée » du point du son ? En effet, à chaque instant, on doit sentir le point du son et pouvoir capter, à l'intérieur même de l'enfoncement de la touche, le moment de *sats* où on peut sentir que deux possibilités s'ouvrent à soi : continuer (et percuter la corde) ou arrêter (et jouer de façon « silencieuse ». La « texture » qui naît de l'écoute microphonique permet de s'aider d'images et de métaphores variées utilisées dans la pratique pianistique, par exemple l'image de la crème brûlée de Gabriel Durand<sup>957</sup>. En reprenant cet imaginaire du jeu sur la surface de la crème brûlée dans l'extrait de *Speech of clouds*, on peut imaginer que certains touchers vont rester à la surface, d'autres vont la traverser. Il peut être intéressant de s'aider de la façon de cartographier le « point du son » pour sentir ces subtiles différences. On peut le franchir, ou non, comme dans cet exemple de Pesson : le « point du son » est imaginé à travers la façon dont la crème brûlée réagit et non en fonction de l'action. Ce processus génère un écart qui permet de se moduler très vite. En mettant en contact avec un type de matière particulière et modulable, cet imaginaire met en contact avec « l'autre de soi » qui engendre l'impulsion à agir, en impliquant une attention très fine à la pulpe des doigts. Ce type d'imaginaire vise à accroître la capacité à s'adapter au niveau microphonique, en permettant de réaliser l'alternance entre focal et périphérique très rapidement.

Damien Lehman analyse le processus permettent de moduler la relation entre les bouts des doigts et les bras<sup>958</sup>. Il évoque le bras suspendu, prêt à appuyer, qui rappelle le système du « pont suspendu » pour évoquer la relation entre tronc et bras, en développant la notion « d'énergie virtuelle » qui permet d'analyser la dynamique microphonique au niveau du doigt : « Le poids du bras est une réserve, un potentiel, une énergie virtuelle toujours prête à s'actualiser. Cette actualisation n'est pas constante, mais variable selon la nuance, et ininterrompue. » Le coude serait un passage entre la sensation de l'impact et le reste du corps, et dans l'autre sens entre l'énergie du corps et le bout du doigt. Lehman évoque aussi l'imaginaire contraignant du pianiste qui se place au niveau de l'impact et pense que le son « va en bas », alors qu'il résonne dans toutes les directions : « Le pianiste [...] aura tout intérêt à imaginer que le son monte aussi longtemps qu'il résonne. » Alors que la musique vit entre les résonances, le doigt semble attendre, ce qui ne favorise par la phrase : si le doigt devient passif, il devient pilier pour le bras et la phrase ne rebondit plus, le corps et la phrase se fatiguent

---

<sup>957</sup> Ibid.

<sup>958</sup> LEHMAN Damien. *La condition pianistique*. Article inédit.

ensemble... » Pour Lehman, la solution est la « dissociation du bras et des doigts » et leur jeu et mouvement continuels :

Quand le doigt reste au fond, le bras doit s'alléger, comme s'il rebondissait, et se diriger vers la touche suivante pour s'aligner avec elle. Il prépare l'attaque suivante, et transmettra d'autant mieux son énergie au doigt que l'alignement avec la touche sera précis. Précisons que dans le corps, qui n'est pas un espace euclidien, le chemin le plus court d'un point à un autre n'est jamais la ligne droite. Il s'agit d'aligner des flux, non des segments géométriques, dans le secret du corps. L'alignement ne doit pas être calculé, mais senti. Pas exact : juste.

Une temporalité se dessine alors entre les sons, comme si la micro-activité se déployait justement à ce moment-là. En effet, l'espace du corps et les virtualités du bras ainsi que sa façon de s'activer pour le moindre geste sont tridimensionnelles : le bras est fait de rotations. Par ailleurs, non seulement le bras doit s'alléger et bouger horizontalement, mais cette légèreté des bras n'est possible que si le buste est tonique. Il décrit le processus par lequel on crée une tension entre d'une part, le bras qui s'envole en rebondissant vers la touche suivante pour s'aligner avec elle et d'autre part, le doigt qui adhère, qui résiste pour rester encore sur la touche (et non pas pour porter le bras) : il « prend » la touche et non s'enfonce dans la touche, il « tire » sur sa surface, il adhère : c'est un jeu de micro tensions, de forces, d'énergie, de flux. En effet, le retour périphérique nourrit le soutien central et vice-versa, la diversité des images permettant de changer la qualité du geste. Damien Lehman insiste sur un point qui me paraît très important : au moment de l'articulation, le doigt ne se prépare pas à soutenir le bras mais à choisir le son, ainsi la notion de poids du bras perd son sens dans ce contexte. Cette notion de « choix » du son est celle développée par Hackney pour caractériser « l'Atteindre<sup>959</sup> ». Par « l'Atteindre », on se sent agent du geste en se différenciant de l'omoplate, ou du centre du corps : la micro-perception du bout du doigt permet de se sentir choisir le timbre des sons, alors même qu'ils se succèdent trop rapidement pour que chacun soit le fruit d'une décision « volontaire ».

En écoute microphonique, on a évoqué que le Céder/Pousser/Atteindre/Tirer n'est quasiment pas phrasé « dans le temps », avec un Céder/Pousser en renouvellement permanent, entre chaque note jouée comme un « Atteindre/Tirer » qui participe au tissage de la texture. L'écoute microphonique, loin de la concentration focalisée sur « l'articulation des doigts », investit un rythme différent d'attention au centre du corps. Ainsi, afin que les imaginaires de texture de type « crème brûlée » soutiennent une modulation tonique, et ne restent pas une référence imagée superficielle ne permettant pas de moduler l'expérience, il me semble que l'on peut s'aider de la pratique des connexions. Tout d'abord, on a vu qu'afin de sentir le « point du son », les bras doivent être libres et ne pas écraser les touches, et donc que la tonicité doit être assertive. Par ailleurs, on a vu qu'il était nécessaire d'accroître l'acuité perceptive des bouts des doigts. D'après l'analyse des connexions, je pense qu'il faut élargir l'acuité de la perception du bout du doigt à l'acuité perceptive de toutes les extrémités distales, y compris les extrémités moins souvent exploitées (coccyx-tête) dont Hackney met l'importance en évidence. Cela permet de comprendre le processus de l'écoute microphonique de façon connectée, concernant non seulement l'acuité du bout des doigts, mais surtout la connexion entre les six extrémités distales et le noyau (*core*). Pour être capables de changer la qualité éprouvée du toucher du bout du doigt, il faut être capable de moduler l'ensemble des connexions à travers le corps : ainsi,

---

<sup>959</sup> HACKNEY Peggy. *Op.cit.*, p.144

ce ne sont pas seulement les bouts des doigts qui sont impliqués dans cette micro-tension mais la relation avec le centre, et également l'ensemble des terminaisons.

La prise en compte des connexions permet de comprendre les imaginaires de texture en termes de phrasé d'Effort. En effet, les imaginaires de texture influencent la qualité de l'écoute microphonique : en cela ils sont des imaginaires de modulation du Flux condensé. Manipuler une texture soyeuse, ronde, dure n'implique pas le même phrasé de Flux. Traverser la crème ou ne pas la traverser avec le bout du doigt implique un Flux plus ou moins condensé. Or, ici aussi, la modulation du Flux implique la mobilisation du corps entier et la présence aux connexions, tout en demandant une acuité perceptive très importante du bout du doigt. Ces métaphores requièrent une capacité à sentir l'altérité en soi, les différences de relation entre nos connexions, de façon encore plus subtile qu'avec l'échelle temporelle mésophonique. Lorsque l'on sent une texture « soyeuse », une « groseille » sous le doigt, on connecte les six membres au centre pour se moduler toniquement et se mettre en relation avec ce qu'on ressent. Par ailleurs, la relation au centre du corps permet de modeler le type de texture recherchée : par exemple, on cherche à moduler une certaine qualité de Flux ou de Poids et donc de retenue et de rebond en variant le rythme et l'intensité de l'attention au Céder et Pousser. Il s'agit de travailler toujours l'acuité du bout du doigt en connexion, avec un déplacement du point de sentir et une mise en perspective de ce point de sentir avec le centre du corps. Par exemple, « écraser une groseille » me paraît attirer l'attention sur l'éclosion du son « rond ». D'une part, cette expression porte l'attention sur le « point du son », en invitant à ne pas écraser le fond de la touche mais à être attentif aux différentes étapes de l'enfoncement de la touche et aux différents stades de résistance qu'offre la touche qui s'enfonce, rappelant celles qu'offre la groseille lorsqu'on l'écrase. Cette image crée un enrichissement proprioceptif et affectif qu'il s'agit d'explorer, en invitant à imaginer une couleur, le contact avec un jus, un goût, une odeur, qui mobilisent toniquement le corps entier. D'autre part, cette image invite à porter l'attention au centre du corps, aux rotations en amont et en aval du son et à la qualité de la relation instaurée avec la modulation de l'ancrage. Ceci permet une organisation harmonieuse car accompagnant la formes des articulations, se reflétant dans cet imaginaire du son « rond » produit par un prémouvement tout en « courbes ».

Ainsi les imaginaires de texture déployés par les enseignants me semblent devoir être travaillés dans la perspective de la construction plus globale d'une tonicité. Cela peut correspondre soit par la recherche d'investissement spatial, soit par une expérience intersubjective, comme celle que propose Jacques Lecoq dans son école, avec son exploration des matières comme le plastique, le caoutchouc, et de leurs réactions différentes à la pression<sup>960</sup>. L'entraînement de l'écoute microphonique et macrophonique, qui sont les échelles temporelles les moins habituelles, rend essentiel l'attention aux modulations toniques : contrairement à certaines théories abordées en première partie, le fait de vivre une échelle temporelle n'a rien à voir avec le fait de réaliser des gestes plus ou moins amples ou plus ou moins périphériques en fonction de la dimension des échelles de temps, mais semble correspondre à un rythme d'attention aux connexions et à la construction de l'ancrage (*grounding*).

---

<sup>960</sup> LECOQ Jacques, *Le corps poétique*. Actes sud, 1997, p.121

#### **6.3.1.4 Ecoute mésophonique : Forme-enveloppe-temporelle et Céder/Pousser**

L'écoute mésophonique est sollicitée par de l'énergie « déployée » qui crée des espacements topiques ou duratifs. Si « l'énergie » est associée à l'ancrage (*grounding*), on sent le centre du corps, associé à l'ancrage, localisé de façon précise, dans un « espace topique ». On peut s'orienter d'un point de sentir vers l'autre, d'une polarité connectée vers une autre, en phrasant l'attention aux points de sentir dans le temps. Par l'écoute mésophonique, on écoute des bouts de phrase ou des phrases que qu'on délimite en phrasant également ces zones du corps et polarités connectées. À ce niveau temporel, on peut faire correspondre de façon évidente un geste du bras à un élément musical. Contrairement au niveau microphonique, le changement de point de sentir ou de polarité connectée peut se coordonner aux formes-enveloppes-temporelles, en créant un temps de latence qui articule les fragments sonores et les mouvements des bras. On peut alors jouer avec le Céder/Pousser, Atteindre/Tirer en le phrasant dans le temps : par exemple, l'attention peut privilégier une zone du corps en Céder /Pousser, puis une autre en Atteindre and Tirer, créant des délimitations qui correspondent à la temporalité des phrasés musicaux. C'était le cas dans le *1<sup>er</sup> Prélude* de Chopin. Par exemple, le Céder/Pousser central génère l'Atteindre et fait attendre le « Tirer » du bras. À ce niveau-là, on peut phraser aussi le Céder/Pousser à gauche avec le Tirer à droite, par exemple.

Le Céder/Pousser « retenu », rallongé par le temps de l'attention portée sur lui, correspond à un temps de mise en perspective, d'incorporation des virtualités des différentes polarités du corps (centre-périphérie, coccyx-tête, gauche-droite) qui relie passé et futur pour permettre de se mouvoir de façon vivante, et non de façon volontariste. À l'échelle mésophonique, on peut apprendre à sentir la pulsation régulière et à jouer avec une structure temporelle régulière, ce que l'on va développer. Le phrasé Céder/Pousser/Atteindre/Tirer peut aider à phraser les différentes relations à la gravité (suspension, rebond...) qui jouent avec cette structure régulière et permettent de se projeter dans le temps.

#### **6.3.1.5 Sentir le mètre, un phrasé d'écoute mésophonique : déplacer son point de sentir en relation avec la modulation de l'ancrage**

La conception du « mètre » que développe Lehman me paraît correspondre au phrasé ouvrant à l'écoute mésophonique. Le mètre correspond à la périodicité de la pulsation ou de la carrure. Nous avons évoqué le fait que chaque élément périodique (par exemple le premier temps à l'échelle de la mesure) comprend toutes les virtualités de rebond et de suspension à venir. Cependant, la régularité ne correspond pas forcément à un son, à un geste producteur de son. Par exemple, lorsque l'on joue une syncope, on joue un contretemps, mais on ne joue pas forcément le temps qui le précède. Pourtant, on doit pouvoir sentir les appuis afin de sentir le « décalage » engendré par la syncope. Les appuis périodiques correspondent au « mètre ». Sans eux, on ne sent pas de syncope, on ne sent pas de décalage, et donc on ne sent pas l'écart entre imagination et perception. L'écart entre l'attente et la sensation du « mètre » et ce qui est effectivement joué permet au passé et au futur de se « compresser » dans le présent, pour reprendre la terminologie de Désesquelles abordée au 1<sup>er</sup> chapitre. Le fait de jouer à contretemps ne doit pas perturber notre sensation du « mètre ». Pour cela, on doit, là encore, développer une

capacité à « s’orienter vers » par les bras qui ne soit pas forcément synchronisée avec l’appui-rebond, correspondant au « mètre ». Cependant, les deux pôles « repousser » et « jaillir » doivent être en relation pour « s’orienter vers ». On doit là encore sentir « l’autre possible », entre ce qui nous porte et ce qui est donné au monde. Cela correspond à l’expérience du bras qui s’éloigne du tronc déjà évoquée que développe Roquet : en éloignant le bras lentement du tronc et en le levant progressivement à la verticale, on cherche à sentir le bras « donné au monde », mais aussi le porté au niveau central qui lutte contre le déséquilibre engendré par le mouvement du bras, évitant au tronc de se déporter vers l’extérieur. Ce « porté » permet de réaliser le Céder/Pousser, Atteindre/Tirer, car il implique un phrasé attentionnel entre les deux pôles. Pour cela, on doit pouvoir se « dessaisir » d’un élément joué pour porter son attention sur un autre, même si ce n’est pas celui-là qui est en train d’être joué : par exemple, se dessaisir de ce qu’on est en train de jouer (la syncope), pour porter son attention sur le temps fort « silencieux » mais essentiel. Lehman évoque aussi la relation sécurisée à développer avec la gravité pour sentir la périodicité rythmique : il s’agit en effet de pouvoir se dessaisir de l’appui du bras sur le clavier pour ramener son attention sur son alignement central et sur l’organisation de ses appuis en amont. Cela correspond à naviguer entre les points de sentir associés au bras pour porter son attention sur l’ancrage (*grounding*) : ce déplacement attentionnel se fait alors dans la temporalité de l’œuvre, en adaptant notre phrasé.

*Au cœur de l’oblique* questionne la notion de mètre et incite à construire l’écoute mésophonique par le phrasé entre les connexions du corps. Cette œuvre est pour moi un exemple prototypique de la nécessité pour l’interprète d’explorer sa relation à la gravité et à construire un phrasé entre Céder/Pousser et Atteindre/Tirer afin de construire sa perception du mètre et de la polyphonie sonore. En effet, au début d’*Au cœur de l’oblique* (cf. fig.81), une écriture polyphonique se déploie : les deux mains et le pied droit interagissent, à travers des « tenues », des nuances variées que nous avons évoquées précédemment. Au tout début, la main gauche est tenue pendant six temps, et la main droite lui « répond » sur le deuxième temps, tenue également : on cherche à accumuler la « tension » par cette tenue jusqu’à ce qu’elle éclate à la troisième mesure par l’accélération rythmique et l’absence brutale de la pédale au premier temps de la mesure 4. Un « mètre » s’instaure avec la pulsation à 60 à la noire : on cherche donc à habiter les six temps consécutifs, non comme une attente ou une quantification mais comme une « tension vers » qui rend « nécessaire » l’explosion.

**Almost ritual** (♩ = 60)

Fig.81 PARRA *Au cœur de l’oblique*, mesures 1-2

L’écoute des interférences, telle que nous l’avons développée est une première piste : on cherche alors à écouter à-reculons les interférences entre les deux mains afin de sentir l’accumulation de la tension. Cette écoute génère une perception des différences, des écarts entre soi et « l’autre de soi » mis en perspective, et génère donc des modulations toniques par



une accumulation des mémoires à plusieurs niveaux temporels : au niveau microphonique (évolution de la résonance) et au niveau mésophonique (relation au mètre, à la pulsation régulière). On peut se poser des questions pour s'aider à capter les interférences entre les deux mains, et donc écouter à reculons : est-ce que je reconnais le grave à tel moment, est-ce que je capte perceptivement la résonance du cluster de la main gauche à la deuxième mesure, comment évolue la résonance ?

Or, cette reconnaissance des interférences n'est pas aisée car les hauteurs ne sont pas bien différenciées : en effet, les deux mains jouent des clusters, dans un registre similaire. Par ailleurs, le premier cluster est *mp* alors que le second est *ff* : il est donc complexe d'entendre le premier perdurer « en-dessous » du deuxième. Enfin, la résonance meurt assez vite pendant ces six temps. L'écoute microphonique et mésophonique sont donc complexes : cette recherche nous ouvre à porter notre attention sur ce qui délimite le sonore en nous délimitant au niveau mésophonique au niveau de nos connexions corporelles, nourrissant la tension de l'écoute de la résonance.

En l'occurrence, le sentiment de la pulsation (le mètre), comme le montre Lehman, est lié à la relation à la gravité, à laquelle on cède et qui permet de rebondir sur les temps forts, en virtualisant sa possibilité de suspension sur les temps faibles. Pour sentir la pulsation, il s'agirait donc de pouvoir sentir simultanément des rebonds et des suspensions, des temps forts et des temps faibles, et de les hiérarchiser pendant la tenue. Pour sentir les temps, joués ou non de façon sonore, on doit donc installer le « mètre » : pour cela, on cherche à sentir son ancrage en relation avec son orientation « vers » et on porte son attention sur les différences de notre ancrage à chaque temps.

Pour sentir cette pulsation sans bouger, de la même façon que pour sentir la pulsation tout en bougeant avec les bras et les pieds au moment des contretemps, on peut chercher à déplacer son point de sentir à travers les connexions du corps de façon phrasée, associée au rythme de l'œuvre. C'est alors en particulier la connexion haut/bas, coccyx-tête, et centre/périphérie qui sont en jeu. Pour s'aider dans ce processus, on peut connecter le coccyx et la tête, imaginer des axes infinis qui nous étirent, être attentif au bassin, ainsi que bien sûr phraser le Céder/Pousser en amont des gestes des bras. La capacité à se « dessaisir » à laquelle ouvre la construction d'une tonicité assertive permet de phraser son attention en la posant sur le Céder et Pousser silencieux, même lorsque d'autres résonances issues d'éléments musicaux qui « restent présents » sont perceptibles, comme c'est le cas pendant la résonance de ce début d'*Au cœur de l'oblique*.

Pendant ces six temps, l'accumulation de la mémoire produit de l'énergie (comme en parle Désesquelles) car l'écoute du Céder/Pousser à chaque temps est connectée à l'imaginaire des vécus de Céder/Pousser virtuels (passés et à venir), ce qui permet de progressivement intensifier ce Céder/Pousser en accroissant son ancrage, en fonction de ce qu'on sait être son « ancrage maximal », son Flux le plus condensé. On peut ainsi le projeter et l'échelonner dès le début de l'œuvre. Le dépôt progressif du poids, la sensation d'étirement entre terre et ciel, à chaque temps différente et plus allongée, peuvent permettre de faire émerger le « Tirer » des bras après la tenue. Etant donné que le début de l'œuvre se joue debout, on peut exploiter ce déséquilibre inhabituel au piano, pour accroître la condensation du Flux : l'attention peut se porter au centre du corps, au bassin, aux pieds, à l'articulation de la cheville, aux différents points d'équilibre ; on peut sentir les flux qui les traversent, qui les « remplissent ». Là encore,

il s'agit d'explorer précisément ces différences d'éprouvé à travers les six temps, afin que l'imaginaire puisse dépasser le perçu à chaque temps, afin de pouvoir mettre en perspective les temps entre eux, et donc les qualités d'ancrage.

Cette résonance « habitée » sera aussi teintée de la façon dont on aura joué les deux premiers clusters résonants : la suspension/rebond à gauche contient le germe de l'impulsion/rebond à droite et implique de sentir, en jouant avec son bras gauche que le bras droit se mobilise, que le côté droit est impliqué virtuellement dès qu'il joue avec son bras gauche. La connexion gauche/droite est donc en jeu elle aussi pour habiter cette résonance. En l'occurrence, la relation entre gauche et droite demande d'investir plusieurs connexions et de déplacer le point de sentir : les deux polarités sont investies en fonction du ressenti de la polarité opposée, et pour passer de l'une à l'autre, on passe par le centre, par l'appui-rebond dont on va moduler la qualité pendant toute la résonance. Les deux gestes gauche et droite sont alors mis en perspective : le premier, à gauche, apparaît comme une suspension du suivant à droite, mais l'attention à la mobilisation à gauche perdure pendant le jeu à droite. Le phrasé Céder/Pousser, Atteindre/Tirer ouvre alors à l'écoute des interférences entre les résonances de la main droite et celles de la main gauche, qu'une écoute focalisée sur le « sonore » permettra plus difficilement de percevoir dans le contexte de cette œuvre. En permettant de phraser ses points de sentir entre centre et périphérie, le phrasé attentionnel connectant les polarités du corps amène donc l'interprète à sentir des différences sonores et à se projeter dans le temps.

### **6.3.1.6 Naviguer entre les échelles de temps en cherchant « son » temps : le niveau macrophonique**

Le niveau macrophonique me semble impliquer tous les autres : c'est en définissant les principaux « points de transformation » de l'œuvre qu'on peut générer l'écoute des différences et se virtualiser. En effet, face à une œuvre, j'ai construit des virtualités sonores, des moments où mon Poids est plus Fort, mon Flux est plus intense, plus retenu, moins retenu, selon un réseau complexe de renvois temporels qui permettent de construire l'écoute macrophonique. Au niveau mésophonique, je compare le Poids et le Flux de chaque éprouvé après un fragment de « clusters » en relation à mon éprouvé « cible » au niveau macrophonique qui se situe à la fin de la plus grande phrase ou de la grande partie. Par exemple à la fin de la première page *d'Au cœur de l'oblique* (cf. fig.1), j'ai un point de repère correspondant au Poids le plus fort et le Flux le plus libre permettant d'organiser le reste du jeu. Au niveau mésophonique comme microphonique, je rapporte donc toutes les différences perçues, par rapport à un point de transformation macrophonique, et non par rapport à la succession mésophonique des éléments et des clusters. Le point de transformation au niveau de la macro-structure permet de ne pas se rapporter à la succession des éléments, mais de se rapporter à un point que je peux imaginer, quel que soit la distance qui me sépare de lui : en cela, la construction d'une trame de jeu en amont ouvre à une liberté puisqu'elle m'offre la possibilité de comparer des éprouvés en fonction d'un point de transformation et de les moduler dans l'instant du jeu.

En créant ce « fil » par la macro-structure, l'aspect personnel du jeu me semble particulièrement valorisé car il renvoie à « l'axe » et au « centre de gravité » : les différentes échelles temporelles dépendent du rythme d'attention à l'axe et à aux différentes connexions et

directions tissées dans l'espace. Perceptivement, je peux jouer le même geste en prenant de la hauteur par rapport à mon ancrage (*grounding*) ou en posant mon attention de façon très concentrée au centre du corps, ou en sentant le phrasé entre le centre et mon omoplate, par exemple ; mais je peux aussi faire les deux à la fois car j'interagis avec le même espace partagé : je ne suis plus au niveau de « l'objet » mais je déploie une attention perceptive qui met en jeu des différences entre des espaces perceptibles à plusieurs niveaux à la fois. Naviguer entre les types d'écoute est alors possible lorsqu'on se met dans la perspective de faire naviguer son attention de façons différentes par rapport au centre de gravité et par rapport à des points de transformation. Cette simplification ouvre à une amplification perceptive et à une trame attentionnelle.

Dans la perspective de la macro-structure, il est nécessaire pour l'interprète de développer la tonicité assertive et la présence aux diverses connexions spatiales dont nous avons parlé pour pouvoir jouer avec les faces cachées de l'œuvre et les sentir si présentes, à tout moment, qu'elles n'ont plus qu'à « s'allumer » en quelque sorte, au moment adéquat. Par exemple dans le « passage Berio » de *Tangata Manu* (cf. fig.26/fig.86), on est déjà présent à l'espace des accords : ils « sont joués » au moment attendu. Il ne s'agit pas de construire cette tonicité pour « être distant », désincarné, mais au contraire de chercher à ouvrir à un espace partagé qui se tisse par le jeu des déplacements entre les points de sentir.

Je fais le parallèle avec les appuis visuels dans l'espace dont se servent les danseurs pour conserver l'équilibre<sup>961</sup> : cette surface de contact n'est pas un « objet », elle me paraît plutôt être un appui pour se réorganiser par rapport à l'axe. Ce qui permet de réorganiser ses appuis en fonction d'une orientation dans l'espace, nous l'avons vu, c'est la représentation de l'axe vertical en relation avec le ressenti du poids subjectif. Il ne s'agit pas alors vraiment d'imaginer une surface, mais plutôt de laisser de l'espace entre les choses et d'essayer de connecter ces espaces qui nous organisent, par exemple en prenant appui dans l'espace avec notre regard. L'appui visuel n'est qu'une possibilité car on peut se passer du visuel, mais moduler cette stabilité avec l'imagerie (« *mind'eyes* ») : connecter son geste à la même région centrale du corps par exemple, et éprouver les différences, pour s'ajuster dans la phrase et maintenir le « fil » de l'expérience.

### **6.3.2 Les rythmes et l'attention au centre : l'amplification attentionnelle**

Le processus d'Intégration me paraît être particulièrement mis en jeu dans les œuvres de mon corpus. En effet, elles semblent inciter à jouer avec une « résonance », une « image cachée » explicitée par son écriture dans l'œuvre, en particulier par la mise en résonance d'un accord bloqué dans la pédale tonale. Cette résonance « cachée » joue le rôle de point de transformation qui permet de simplifier et d'amplifier l'attention perceptive. Elle sert de repère attentionnel également pour de naviguer entre les échelles de temps dont les dimensions

---

<sup>961</sup> Par exemple, à l'aide du croisement intersensoriel, comme l'explique Christine Roquet : un danseur peut utiliser une tâche sur le mur comme appui sensoriel pour se repérer en mouvement au sein d'un environnement. Pour arrêter son geste, il peut utiliser un point de l'espace comme appui pour éviter le déséquilibre. Cf. ROQUET Christine. *Op.cit.*, p.88  
C'est le cas également pour les musiciens, qui sont nombreux à regarder autour d'eux en jouant, avec la tête qui « flotte », qui guide, témoignant de la mobilité de la colonne et de la modulation du pattern coccyx/tête, en fonction de l'imaginaire.

microphonique et macrophonique sont particulièrement développées dans ces œuvres. Les résonances cachées apparaissent alors comme essentielles à l'émergence de la signification de l'interprétation. Nous allons voir que l'attention aux différents rythmes du corps par rapport au centre de gravité permet de mieux appréhender ces résonances stables et mobiles.

### 6.3.2.1 Le zoom et le centre de gravité : l'attention au rythme pelvien-fémoral

Dans *Tangata Manu*, le mouvement à l'intérieur de la résonance est un processus fondamental : l'écriture de la modulation permanente et subtile de la pédale est corrélée à la modulation tonique permanente et au jeu entre soi et l'environnement qui accompagne le flux imaginé du courant d'air. Il s'agit à la fois d'une écriture poétique, métaphore du flux énergétique et de la transformation, mais aussi littéralement, pour l'interprète, d'une écriture de son Flux de l'Effort. La modulation fine de la pédale implique une écoute microphonique suspendue à la captation perceptive de chaque différence de qualité de chaque bribe de résonance. Cette écoute subtile est accompagnée d'un réajustement permanent de l'ancrage.

L'écoute microphonique est inextricablement liée dans cette écriture aux écoutes méso et macrophonique. Par exemple, dans le passage du « zoom » de *Tangata Manu* (fig.43), on a évoqué la « résonance cachée » (accord bloqué dans la 3<sup>ème</sup> pédale) comme un point de transformation par rapport auquel on écouterait les différences entre les boîtes (réservoirs d'éléments sonores). Les boîtes sont hiérarchisées en fonction de la quantité de résonance perçue. Ainsi, la distance qui nous rapporte à la « résonance cachée » est modulée par notre pied sur la pédale qui nous rapproche ou nous éloigne de la « chose fourmillante » qui correspond à la résonance cachée perçue de façon plus ou moins présente.

Ce rythme implique une attention à notre centre de gravité qui est associée à l'attention à la résonance cachée : plus nous nous rapprochons de l'objet, puis notre pied se soulève pour « mieux le percevoir ». Cette modulation est subtile et implique une perception très fine des différences entre chaque degré de « relevé » de la pédale, et donc de mouvement de la jambe par rapport au bassin. La connexion perceptive entre pied et centre du corps est très étroite. Florent Boffard trouve que « la réduction de la résonance par le pied est à l'écoute fantastique<sup>962</sup> ». En effet, nous sommes suspendus à notre possibilité de « réduire », « d'aspirer » la résonance, et à nos virtualités « d'assèchement » de la résonance, qui repose sur la modulation de la relation entre jambe et centre de gravité. C'est la présence à notre rythme pelvien-fémoral qui nous amène à pouvoir changer la distance et imaginer les changements de distance qui nous rapportent à ce « lieu » à travers lequel nous cheminons. Notre pied qui se relève progressivement pour nous rapprocher de l'objet implique donc une attention soutenue et subtile - même si pas forcément formulée consciemment - à notre rythme pelvien-fémoral : pour moduler l'angle précis d'inclinaison de la pédale, nous devons moduler ce rythme en ressentant chacune des différences et chacun des degrés de rotation de notre articulation coxo-fémorale. Pour cela, nous déplaçons notre point de sentir constamment, ce qui laisse la possibilité d'être attentifs à l'allongement du bassin, aux degrés de rotations, aux flux traversant le corps, et permet à notre verticalité de se moduler en fonction de ces connexions attentionnelles. Ces flux mouvants, ces espaces disponibles et mouvants à travers le corps sont

---

<sup>962</sup> BOFFARD Florent. *Op.cit.*

écoutés à-reculons, par le même geste perceptif par lequel nous écoutons la modulation de la quantité de résonance. L'écoute des interférences par rapport à la résonance cachée fusionne alors avec l'écoute de chaque degré de rotation de notre articulation coxo-fémorale par rapport à la verticalité et l'allongement du bassin. Pour explorer les différences par rapport au point de transformation, la connaissance du rythme pelvien-fémoral peut soutenir un imaginaire de l'espace entre le bout du pied, le point d'équilibre de la cheville et le bassin comme un espace tensif qui se module à chaque instant si nous posons notre attention sur les connexions entre pied, bassin, coccyx, tête.

Nous avons vu que l'écoute microphonique se rapporte à l'attention à tous les membres de la périphérie, ce qui est notamment en jeu lors de la modulation microphonique de la pédale : les six membres peuvent alors être éveillés à l'écoute des interférences. On peut imaginer les espaces dont la forme varie, c'est-à-dire par exemple, le flux liquide de la résonance ou au contraire « l'assèchement » par le pied, ce qui revient à développer un imaginaire des différences de relation entre vide et plein. Dans une perspective d'attention aux connexions, on peut développer, à travers ce même imaginaire, une attention soutenue aux différences de sensation du bas du dos, ou imaginer le bassin comme un bol qui s'élargit en fonction de l'écoute des modulations qui émergent du jeu entre la jambe qui enfonce la pédale et la modulation de l'ancrage (*grounding*). L'attention ininterrompue au centre du corps, (puisqu'on est au niveau microphonique, au plus proche de l'énergie) peut donner l'impression de se « remplir » de résonances, et de varier la relation entre vide et plein en posant l'attention sur le rythme pelvien-fémoral.

En amont du jeu, chaque boîte peut alors être explorée afin d'identifier le potentiel de rythme rotatoire, les différentes interférences avec la résonance cachée en fonction des boîtes. Cette exploration permet de pouvoir les reconnaître au moment du jeu, et donc de les virtualiser et les traverser perceptivement. L'écoute est alors suspendue à nos potentialités « d'être autrement en relation à la résonance cachée et à notre centre de gravité », ce qui amène à ressentir la continuité et les différences entre les boîtes en fonction des différentes connexions possibles identifiées à travers la trame. L'anticipation de ces différences et l'imaginaire qui sous-tend l'écoute microphonique des résonances permet le passage mésophonique d'une boîte à l'autre, ainsi que l'organisation macrophonique de cette partie qui progressivement, jouant avec toutes les différences potentielles de relation avec la résonance cachée, nous pousse dans le grave et noie la « chose fourmillante » dans la pédale et dans les profondeurs au cœur de la dernière boîte. Au niveau macrophonique, l'anticipation de ce mouvement global d'engloutissement de la « chose fourmillante » permet de hiérarchiser les niveaux de résonance précédents aux plus petits niveaux temporels, ainsi que de caractériser cette partie. En effet, la résonance cachée s'ensevelit finalement dans la dernière boîte, plus longue que les précédentes, ce qui nous amène à tenter de sortir de cette situation, jusqu'à amener à la sortie effective de la boîte, dans la partie suivante, après avoir « touché le fond », puisqu'on reprend ensuite (mesure 80) la « traversée » très dynamique et beaucoup plus rapide des registres, dans le sens ascendant.

### 6.3.2.2 Sentir « l'envers des articulations » en relation avec l'axe vertical

Un autre aspect de l'écoute « extra quotidienne » des différentes échelles de temps est favorisé par la connaissance des rythmes du corps. Ainsi, dans l'extrait de *Speech of clouds* ou au début de *Tangata Manu*, l'attention à la modulation affective des rotations et rythmes des bras et des jambes soutient l'écoute entre les différentes échelles de temps. L'attention se déploie entre les notes et entre les rotations, dans le « creux » de l'écart entre touché et touchant ou dans l'envers du son » évoqué par Pesson : ce n'est pas la rotation elle-même qui relie trois notes conjointes dans la même direction, mais l'éprouvé de chaque degré de la rotation et sa mise en perspective avec la verticalité, qui fait émerger l'émotion et les modulations toniques qui correspondent à l'éprouvé de chaque degré. Cette attention dans « l'entre » fait naviguer dans le creux ou dans « l'envers » de nos rotations, entre ancrage et bouts des doigts, entre la zone du bas de l'omoplate et les bouts des doigts, de façon microphonique, comme deux lignes parallèles d'attention, entre le son et son halo de résonance et de silence.

À travers chaque fragment de *Speech of clouds* (cf. fig.29/fig.45), l'attention plus élaborée à l'organisation des appuis du corps permet de devenir présent à un subtil déséquilibre provoqué par le bras droit posé sur le piano et par son mouvement léger de rotation, alors que le bras gauche est absent, ou bien intervient de façon sporadique. Ce déséquilibre est « extra quotidien » en raison de l'acuité perceptive qu'il demande pour être perçu. Or, chacune des différences percevables entre les fragments repose sur la perception de ce subtil déséquilibre. Ainsi, la rotation du radius autour du cubitus et celle de l'humérus, et d'une manière générale toutes les rotations du bras, sont perceptibles à travers ce geste. Dans cet extrait, sentir ces degrés de rotation à chaque fois différents permet de faire émerger ces micro-différences entre chaque fragment, qui ne sont pas le fruit d'une décision consciente entre des formes motrices qui semblent identiques. Même si elles sont peine investies en termes d'ampleur de mouvement, pourtant, au niveau perceptif et au niveau des différences produites, elles sont très importantes : de chaque degré de rotation éprouvé va dépendre le fait de jouer ou de ne pas jouer la note, de moduler la retenue du geste. Chaque « espace entre » rotatoire perçu et virtualisé modèle la capacité à percevoir le « point du son » et à faire émerger, ou pas, la note à venir.

Par ailleurs, on a développé que la liberté des bras et donc la possibilité d'éprouver leurs différences affectives dépend de la qualité de l'ancrage. L'attention au centre du corps et à ses modulations se tisse dans l'espace entre les sons et les silences dans un entrejeu et un équilibre fragile. Si l'on module son ancrage en construisant une opposition/connexion coccyx-tête, les bras sont posés au-dessus en suspension et soutenus par un prémouvement. Ils constituent alors la partie « donnée au monde », c'est-à-dire cet « autre nous-mêmes » qui nous touche, ce qui permet de moduler notre ancrage en retour. La différence de relation à l'ancrage entre chaque fragment permet de se sentir « durer » : par ce travail d'entrejeu entre les connexions, l'attitude au monde, l'espace partagé, semble s'ouvrir.

### 6.3.3 Se sentir prolongé dans un espace partagé grâce aux gestes fondateurs

Dans le cadre de la macrostructure notamment, j'ai observé que les intentions de gestes de « poussé », « tiré », pouvaient être utilisés pour mettre en perspective différents éléments, même assez éloignés dans le temps.

#### 6.3.3.1 Les gestes qui nous mettent en contact avec l'espace partagé

Au-delà du schème Céder/Pousser/Atteindre/Tirer, je me suis intéressée aux gestes de poussé/tiré, voire de « jeter » ou de « désigner ». Ces gestes sont notés dans les trames de certains pianistes<sup>963</sup> et correspondent aussi parfois à ma notation personnelle. Les éléments poussés ou tirés ne diffèrent que par l'intention de « pousser » à tel moment, ce qui implique de mettre cette intention en perspective à l'intention de « tirer » à tel autre moment. Ces gestes se déploient à plusieurs échelles de temps et permettent de « relier » et distinguer des intentions au niveau de la macrostructure. Or, lors du processus du « point de transformation » qui permet de naviguer entre les échelles de temps et d'écouter les interférences, nous avons évoqué l'importance de viser l'éprouvé après le geste, de viser les interférences à venir, pour poser son attention sur la transformation de l'éprouvé entre les gestes et nourrir l'écart entre imagination et perception. Chaque intention de geste ouvre alors à un espace partagé en se dessinant dans l'écart entre le point de sentir de soi et celui d'autrui ou de « l'autre de soi », par la mise en perspective des vécus dans le temps. L'intention de « pousser » se déploie par rapport à la possibilité de « tirer » qui en découle, autre possibilité de relation entre soi et l'environnement.

Ces gestes font référence à un « objet » qui est poussé, tiré, désigné manipulé dans un espace partagé avec autrui. Hubert Godard les appelle des « gestes fondateurs ». Il s'agit pour lui de gestes symboliques correspondant à des Gestalt engrammées parce que notre entourage leur donnait un sens :

Nous sommes constitués par ce que l'on pourrait appeler des gestes fondateurs. À un certain moment, ces gestes sont donnés, ils se développent plus ou moins selon les personnes, de telle sorte que chacun de nous développe une manière d'être au monde, avec une sphère de possibles par rapport à chacun de ces gestes face à une situation. [...] Ces gestes fondateurs, tels les mouvements d'aller-vers, de repousser, de désigner... ne sont pas des gestes cinématiques, mais des gestes qui ont une portée signifiante par rapport à l'entourage<sup>964</sup>.

Les intentions correspondant aux gestes fondateurs rendent l'éprouvé de chaque geste de « pousser » fondamentalement différent de celui du « tirer ». Elles permettent de sentir une transformation de l'éprouvé de façon très simplificatrice, tout en exigeant une amplification attentionnelle. Ainsi, les gestes fondateurs me paraissent participer au processus de l'Intégration, notamment en ce qui concerne les œuvres de mon corpus. En permettant de relier le Céder/Pousser/Atteindre/Tirer à la trame de l'œuvre et au jeu scénique, il me semble qu'ils constituent un outil intéressant pour créer une trame car ils me semblent « immédiatement signifiants ». En effet, la différence entre ces types de gestes est immédiatement ressentie.

---

<sup>963</sup> SHERESHEVSKAYA. MANOFF Susan. Entretien, cf. annexe I

<sup>964</sup> GODARD Hubert. *Le geste manquant*. Entretien avec Daniel Dobbels et Claude Rabant, in *Revue internationale de psychanalyse*, Erès éditions, n°5, 1994, p. 63-75.

Au-delà de la trame, ils me semblent ouvrir pour l'interprète à une « attitude » différente par rapport à l'espace qui l'entoure et par rapport à son environnement, qui me semble intégrer les notions que nous avons abordées jusque-là. En effet, lorsqu'on pousse ou tire, comme lorsqu'on « jette » ou « désigne » un objet, en imaginant quelque chose que l'on manipule dans l'environnement, on prépare nécessairement ce geste en imaginant le point de vue d'autrui. Ainsi, on avait développé au chapitre 4 que le geste de « désigner » implique une mise en relation à autrui, un changement de point de sentir, tout en restant à sa propre place. Nous avons évoqué l'espace de triangulation qui apparaît quand le jeune enfant apprend à désigner un objet et à le voir à la fois du point de vue de l'autre, mais aussi de son propre point de vue et du point de vue de la relation. Ces gestes fondateurs s'inscrivent dans l'espace partagé ouvert par l'enfant qui apprend à « désigner » un objet à quelqu'un : lorsqu'on désigne (même lorsqu'on ne désigne rien, ce qui est le cas au piano par exemple) ou lorsqu'on jette quelque chose, immédiatement, l'autre nous comprend : nous nous mettons à sa place en train de regarder l'objet, en restant à la nôtre ; ce geste ouvre un espace partagé, celui de l'objet jeté ou désigné.

Un même geste pianistique joué avec une intention liée à un geste fondateur peut alors avoir une portée tout à fait différente en termes de signification. La découverte de ces gestes fondateurs m'a permis de mettre des mots sur des expériences personnelles très significatives de gestes de type « jeter », ou même plus classiquement « pousser » ou « tirer », où je semblais me mettre en contact avec un espace qui dépassait totalement mon geste et que je ressentais très fortement avant et après lui. Ces expériences sont devenues beaucoup plus compréhensibles pour moi et j'ai eu ainsi plus de facilité à les reproduire.

L'interprète utilisant les gestes fondateurs se sent alors agent du geste qu'il choisit en fonction de l'alternance perceptive : il sent « l'objet désigné » par son geste en fonction du point de sentir d'autrui tout en le sentant en fonction de son propre point de sentir. Mais cela lui permet surtout de se sentir agent de la « saisie sonore » de son geste d'écoute : par exemple, il « jette » un « objet » sonore dont il se distingue, grâce à ce geste fondateur. L'intention du geste, de jeter, de désigner, de pousser, peut permettre alors de « rencontrer » le sonore et de s'en distinguer en tant que sujet. Les gestes fondateurs constituent alors des prémouvements qui me paraissent avoir une portée importante au piano : ils impliquent de faire perceptivement le changement de référentiel dont on vient de parler, et donc de changer son point de sentir.

De plus, les gestes fondateurs permettent aussi de sentir des différences très claires entre les intentions : « aller vers » n'est pas « pousser », et « jeter » n'est pas « pousser ». Godard évoque ainsi l'espace proprioceptif qui est ouvert par les gestes fondateurs, et qui est différent en fonction de chacun de ces gestes qui sont des Gestalt distinctes, porteurs d'une différence fondamentale :

[II] n'existe pas, je n'existe pas, tant qu'il n'y a pas un retour par l'extérieur. On peut rapprocher cette idée de l'idée phénoménologique selon laquelle je suis constitué, non par la structure corporelle, mais par des événements qui me portent. Ce sont ces gestes qui me constituent, ces gestes premiers : jeter, désigner, repousser, aller vers, couper. Ce n'est pas là simple théorie, mais dimension tout à fait pratique. Je vais citer une expérience : on demande à quelqu'un de mettre des lunettes à prisme déviant et de saisir un objet. Evidemment, cette personne pose la main à côté de l'objet. Il suffit de dix secondes pour qu'elle réajuste et se saisisse correctement de l'objet. Elle a réorganisé l'espace pour la saisie. Mais si on lui demande de jeter l'objet dans un seau, il y aura de nouveau la même erreur et pour le geste de jeter elle devra à nouveau réorganiser l'espace. Il va falloir qu'elle reconstruise l'espace pour chacun des gestes que j'appelle fondateurs. On est donc dans quelque chose de très réel. Il y a des Gestalt de gestes différents et l'on voit que le geste n'est pas seulement accumulation fonctionnelle de capacités, telle que flexion du coude ou



du poignet. C'est le stade du miroir qui permet la constitution d'une unité, et cette unité n'est que du geste<sup>965</sup>.

Les gestes fondateurs sont des schèmes que nous avons engrammés en les réalisant en fonction d'un certain but dans notre environnement, lors de situations interactives « où ils ont été émotionnellement catégorisés ». Si l'interprète pense son geste comme un « pousser », un « tirer », un « désigner », il l'inscrit donc aussi dans un contexte qui lui donne une signification et qui, s'il n'est qu'une « coloration » du geste pianistique, dépasse le cadre artistique, en impliquant directement l'histoire personnelle de l'interprète. Ainsi, Roquet développe elle aussi l'importance de ces gestes pour les danseurs. Elle explique que ce contexte est inscrit dans la mémoire en fonction de notre histoire personnelle et de notre culture, donc de notre histoire « relationnelle ». Artistiquement, il s'actualise dans la situation dans lequel il est produit en fonction de cette mémoire. Elle prend l'exemple du « jeté » en danse, qui a été appris en interaction avec un objet et avec un autre sujet. Ce geste de « jeté » peut ensuite être utilisé artistiquement « sans objet », avec une qualité de geste qui fait écho au contexte antécédent d'apprentissage de ce geste. Roquet explique que certains gestes, comme celui du « jeté », peuvent être difficiles car ils constituent des « Gestalt » qui ont été plus ou moins bien structurées :

Chez les danseurs, par exemple, il y a quelquefois des gestes qui sont difficiles. Pour beaucoup, jeter c'est pousser, jeter n'existe pas. Il n'y a pas d'accident nerveux, musculaire c'est simplement la sphère du « jeter » qui ne s'est pas constituée. Et si ce jeter n'existe pas, tous les pas qui suivent, comme le jeté en danse, ce qu'on appelle le saut-jeté, seront difficiles<sup>966</sup>.

Lorsqu'on jette, qu'on désigne, on enacte un temps, et ce qu'on a jeté ou ce qu'on a désigné devient palpable pour le spectateur, même s'il ne s'agit pas de jeter ou de désigner « un élément sonore », mais que l'on désigne ou jette quelque chose dans la résonance ou le silence : le geste fondateur ouvre un espace de communication, partagé entre l'interprète et les personnes du public. En effet, Godard prend l'exemple des personnes qui ne parviennent pas à désigner, pour lesquelles désigner est dévoré par le « prendre » : lorsqu'ils prennent l'objet, il n'y a pas d'espace partagé avec autrui. On se situe alors au stade du « *grasping* » du bébé que nous avons évoqué plus haut. Le geste de « désigner » un objet implique de créer une situation de communication, où l'on infère que l'autre est un « tu », un autre sujet, qui fonctionne comme nous mais qui est différent, et à qui on désigne un objet. Cela implique de sentir que l'on peut éprouver comme l'autre tout en continuant à éprouver pour soi. Cet exemple permet de comprendre, dans le contexte pianistique, la différence entre un geste effectué dans la perspective de l'ouverture d'une situation de communication et un geste qui « attrape » directement l'objet, sans prendre en compte autrui. C'est pourquoi, au piano, on peut chercher à créer cet espace avant de « prendre » la touche, ou de se « saisir » du son imaginativement par le geste de l'écoute. Le geste pianistique est alors réalisé en imaginant le point de sentir de l'auditeur et en ressentant le différentiel, puis en étant affecté par l'espace qu'il ouvre. Cette attitude implique de pouvoir « laisser aller » le sonore, comme l'objet jeté ou poussé, dans un lieu qui est distinct de nous-mêmes, d'accepter de le lâcher, de se différencier de lui : on

---

<sup>965</sup> GODARD Hubert. *Le geste manquant*. Entretien avec Daniel Dobbels et Claude Rabant, in *Revue internationale de psychanalyse*, Erès éditions, n°5, 1994, p. 63-75.

<sup>966</sup> ROQUET Christine. *Op.cit.*, p. 263

retrouve, dans une perspective un peu différente, l'importance de la capacité à se dessaisir, et de la tonicité assertive qui lui est associée.

En ouvrant un espace de communication, le geste de désignation peut aussi mettre l'interprète dans la posture de « l'énonciateur », notamment dans les œuvres tonales qui mettent en jeu des processus explicitement « narratifs », jouant avec différents thèmes de caractère différent, des développements, etc. Dans ces situations, l'interprète semble prendre la parole, énoncer quelque chose à quelqu'un et ressentir ce qu'il dit à la place de l'autre : on ne connaît pas nécessairement le contenu de qu'il dit, mais l'expérience de la signification émerge de l'espace partagé que son geste ouvre. Par exemple, certains débuts et parties de pièces sont explicitement « légendaires » : au piano, on peut citer le début de la *neuvième Sonate* de Scriabine, le « *Legendenton* » dans la *Fantaisie* de Schumann, ou le début de la *quatrième Ballade* de Chopin ; ces pièces me semblent inviter l'interprète à ouvrir un espace partagé avec le public par leur prologue, à mettre le public en contact avec « quelque chose qui va arriver », à créer une situation de communication avant de plonger dans le récit.

Ce champ de recherche est très étudié en narratologie, sans que le rôle de l'interprète ne soit analysé de façon approfondie dans ce processus<sup>967</sup>. Ainsi, Hatten explique que le ton du narrateur évoqué par l'écriture qui met en perspective un prologue avec la suite du discours engendre un « effet de distanciation » permettant à l'auditeur « d'interpréter le prologue à un niveau discursif différent de celui de la musique qu'il encadre », prenant par exemple le début de *Fabel* extrait des *Fantasiestücke op. 12* de Schumann<sup>968</sup>. Or, il me semble que l'auditeur n'a pas forcément la possibilité d'inférer ces niveaux de discours si l'interprète n'a pas construit cette différence de niveaux discursifs. La possibilité de changer de niveau discursif pour l'interprète est ouverte par les différences qu'il peut créer dans la façon de se proportionner au public, au piano, à la salle. Ainsi, on peut jouer « pour soi », « pour l'autre précisément », on peut inclure le public jusqu'au dernier rang, comme l'explique Anne Le Bozec, sans pour autant vouloir « projeter quelque chose de sonore ». Cette attitude d'ouverture à l'espace partagé se constitue par différentes façons d'alterner entre les référentiels, entre le point de sentir de l'autre et le nôtre, qui peut être ressentie par le public. L'alternance perceptive peut alors prendre plusieurs visages. On peut non seulement changer de point de sentir entre soi et autrui, mais aussi faire un pas de côté supplémentaire et regarder « la relation entre soi et l'autre ». Dans le voyage que constitue le processus de l'empathie selon Berthoz, cela ouvre en effet à une étape de plus dans le jeu de déplacement de point de sentir<sup>969</sup> : non seulement on se met à la place de l'autre en se sentant soi-même, mais on peut aussi sentir la relation elle-même en se mettant du point de vue de celui qui « voit », ou plutôt de celui qui se met en contact avec cette relation. On peut s'extraire et sentir « les deux personnes en relation », même si l'on est une de ces deux personnes. Dans cette dernière perspective, on peut changer la nature de sa relation avec l'environnement en se connectant à « l'autre de soi en relation ». Lorsqu'on joue « pour soi » en chuchotant, puis « pour l'autre jusqu'au dernier rang », la différence est palpable.

---

<sup>967</sup> KLEIN Michael. La *quatrième Ballade* de Chopin analysée comme récit musical. *Narratologie musicale. Topiques, théories et stratégies analytiques*. /ed. par GRABOCZ Márta. Hermann, 2021, P.421-433

<sup>968</sup> HATTEN Robert. Les degrés de narrativité en musique. *Narratologie musicale. Topiques, théories et stratégies analytiques*. /ed. par GRABOCZ Márta. Hermann, 2021, p205-218

<sup>969</sup> BERTHOZ Alain. Cf. 3.6.2. de ce travail

Pour l'interprète, le changement de niveau discursif dans les œuvres évoquées plus haut implique d'établir une sorte de « distance » avec ce qui est énoncé. Cette distance émerge du processus empathique de construction du sentiment de soi en contact avec l'autre que nous avons analysé tout au long de ce travail. Cette attitude n'est pas une distance affective mais elle émerge du différentiel, de l'écart qui est construit entre son propre point de vue et le point de vue du public dans le geste de désigner. Chaque geste est en quelque sorte « chargé » de cet écart, et cela génère un temps, une sorte d'inertie, de distance qui ouvre à un objet, à l'expression d'une situation qui se trouverait déployée devant nous et le public. Rien n'est précisément énoncé, il n'y a pas d'objet : on se situe donc au niveau du préexpressif. La recherche de ce geste préexpressif pour ouvrir cet espace partagé dans le jeu musical constitue un pan de cette recherche qui me passionne particulièrement. Même s'il n'y a pas de mots, le sens émerge de la capacité de l'interprète à créer un espace partagé en désignant autre chose au public et à changer la nature de la relation entre soi et l'environnement en la mettant en perspective avec ce qu'elle a été, et avec ce qu'elle pourrait être. Les gestes fondateurs me semblent alors ouvrir à cette possibilité de se mettre en contact avec « la relation », en s'extrayant du processus tout en se sentant soi-même.

### 6.3.3.2 Le pousser/tirer fondateur de l'espace partagé

En jouant avec la recherche perceptive de l'interprète, les pièces d'aujourd'hui auxquelles je fais référence me paraissent caractéristiques de la construction de cet espace partagé et de cette possibilité de s'extraire du temps et de l'espace de la succession des gestes pour capter la relation entre les éléments et les façons d'être. Ainsi, le début de *Tangata Manu* déploie une atmosphère de début de mythe que l'on peut comparer aux introductions de pièces citées plus haut qui invitent à changer de niveau de discours : il me semble que l'on est invité à construire ce même écart. Au début d'*Au cœur de l'oblique* également, le « presque rituel » ouvre à un espace partagé par rapport auquel le moindre geste peut se rapporter ; de même, le passage « onomatopées » en clusters au clavier est clairement conçu comme différents « mouvements de communication », de mises en relation les uns aux autres.

Le geste de poussé/tiré, mais aussi les gestes de jeté, désigner peuvent ouvrir à cet espace en ouvrant des perspectives de travail très pratique, comme le précisent Godard et Rouquet. Les gestes fondateurs ne font pas référence au geste instrumental « lui-même » mais à une Gestalt de relation à l'autre et à l'environnement engrammée. Ainsi, la différence, au piano, entre un poussé et un tiré est à peine visible : la différence dans l'expérience du poussé et du tiré se situe au niveau de la connexion à l'espace partagé, préexpressive. Comme Thomas Mark le souligne, les gestes de « poussé » et « tiré » au piano, même s'ils sont moins évidents que pour les instrumentistes à cordes, constituent une façon d'habiter le prémouvement fondamentale ; ils peuvent correspondre à l'inspiration et à l'expiration, associées à l'étirement et au rassemblement réflexes de la colonne vertébrale. Susan Manoff témoigne de cette utilisation du « pousser/tirer », ainsi que Rena Shereshevskaya qui se sert beaucoup de ce concept pour faire émerger le sens du geste et pour articuler le phrasé au niveau de plusieurs échelles de temps. Cette écriture est utilisable à la fois au niveau de la microstructure que de la macrostructure : en imaginant poussé/tiré sur deux notes rapides, je les connecte l'une l'autre, je les mets en

perspective, je crée donc un point de transformation et des interférences. Pour construire la macro-structure de deux phrases ou parties de musique classique se finissant par des cadences, je peux imaginer par exemple une cadence à la fin d'une phrase ou d'une partie que je joue tiré/poussé, puis une cadence suivante à la fin d'une autre partie que je joue différemment, poussé/tiré. De cette façon, je joue nécessairement l'une par rapport à l'autre, de façon différente : cette catégorisation préexpressive m'oblige à mettre en perspective deux fragments éloignés dans le temps et me pousse à « m'extraire » de la succession des instants pour connecter deux phrases ou deux longues parties.

Je reprends l'exemple de la *Sonate* de Beethoven cité au deuxième chapitre (fig.21), dans laquelle Hatten analyse le silence qui sépare deux mêmes accords comme un moment d'autoréflexivité de « l'agent virtuel » que l'on infère à l'écoute de la mélodie. À la lumière de cette recherche, on peut donner des pistes afin de vivre la continuité de l'expérience recherchée pendant le silence : celle-ci nécessite l'écoute à-reculons du silence, l'écoute des interférences. Dans la perspective des gestes fondateurs, on peut aussi travailler sur la densité autoréflexive du silence et sur l'expérience de la continuité en jouant sur l'alternance poussé/tiré. Par exemple, on peut jouer la première occurrence de l'accord en « poussant », puis repartir avec sa deuxième occurrence en tirant. Dans les deux cas, le geste nécessaire d'enfoncement des touches, vers le bas, est bien sûr identique. Cependant, l'intention du geste prolonge l'attention dans l'espace partagé vers lequel on imagine « pousser » ou « tirer » un objet imaginaire, ou quelque chose auquel on fait référence. Ceci fait varier le timbre du geste et sa qualité, permet de percevoir les deux gestes de façon différente, ainsi que de moduler la nature du lien entre le geste et l'expérience du silence. L'espace partagé qui émerge de l'intention du geste semble nous prolonger et fait émerger une modulation tonique en amont du geste. De cette façon, en poussant « un objet dans un espace que l'on désigne à autrui », on crée un espace partagé avec lequel on se met en relation. Si on a poussé un objet dans un espace à travers lequel on se prolonge, on sent que l'on « n'a plus l'objet en main », mais que notre geste est toujours connecté à cet espace. Le temps du silence est alors habité par la modulation tonique du même sujet qui va « reprendre » cet objet et le ramener, le « tirer », toujours en relation à cet espace et en fonction du geste précédent. C'est donc cet espace généré qui permet de rester en suspension entre les deux gestes, pendant le silence, et d'habiter le silence car on habite cet espace et on se module toniquement pour changer la relation avec cet objet. En « tirant » l'objet, on implique toujours le processus de « désignation », c'est-à-dire qu'on le fait par rapport à autrui, parce que l'on sait que l'objet est toujours présent, palpable, même si on l'a lâché dans l'environnement.

La différence entre les deux mouvements est subtile : dans les deux cas, la nécessité d'enfoncer les touches provoque une verticalité du geste. Cependant, la forme du corps change entre les deux gestes. Personnellement, en référence aux instrumentistes à cordes, j'associe le geste du « poussé » à l'attitude et au changement de Forme du « se rassembler », et le geste de « tirer » au « s'ouvrir ». À travers le geste de « poussé » du premier accord, l'intention modèle la forme du corps vers un « se rassembler » qui colore le mouvement avant même qu'il soit effectué et module l'attitude par rapport au Poids (plus léger par exemple) ; l'intention de tiré est associée à un changement de forme du corps qui s'ouvre qui permet de varier les deux mouvements et de les jouer en perspective l'un et l'autre. Le Flux peut être aussi plus condensé pour le premier accord que pour le deuxième : un phrasé de Flux émerge des affinités que nous

avons évoquées entre le changement de forme du corps et le Flux : se rassembler (donc pousser) apparaît en Flux condensé et s'ouvrir (donc tirer) apparaît en Flux plus libre. Entre les deux, on se « saisit » de la façon de « pousser » qui vient d'être jouée et de la façon dont on prévoit de jouer le « tirer », ce qui module la forme du corps, fait changer la polarité du Flux et du Poids, et varier la vitesse de l'enfoncement et le timbre de l'accord. Un temps est alors enacté entre les deux accords, qui correspond à ce changement de perspective.

### 6.3.3.3 Berio : le vivant du pousser/tirer

Si dans l'exemple de cette *Sonate* de Beethoven, la catégorisation en poussé/tiré me semble intéressante mais pas indispensable, cependant, par exemple dans *Leaf* de Bério, l'imaginaire du « poussé/tiré » a complètement changé mon appréhension de l'œuvre en me permettant de faire émerger une structure, un phrasé jouant sur le dialogue entre le point de sentir de moi-même et celui d'autrui, et sur l'imaginaire de différents types de relations et de jeux avec cette structure.

Au début de mon travail, je faisais face à un problème de compréhension : je ne savais pas comment phraser, comment organiser mon jeu, comment réfléchir aux liens entre les différents éléments de l'écriture très fragmentée de cette pièce. Celle-ci est construite autour d'un accord qui résonne dans la pédale tonale en fonction des accords joués au clavier qui provoquent sa résonance. Les accords joués au clavier « sautent », en général *staccato*, en passant du binaire au ternaire, entrecoupés de soupirs.

Fig.82 BERIO *Leaf* mesures 1-13

J'ai d'abord cherché une intention de création de différences entre triolets et doubles croches : je cherchais alors à jouer avec la structure rythmique, avec la pulsation comprise comme une contrainte environnementale gravitaire, comme le « mètre » avec lequel je pouvais jouer. Par exemple, on peut s'amuser à « toucher » la pulsation avec les deux doubles croches sur le deuxième temps de la deuxième mesure, puis à l'ignorer par un silence, puis à revenir avec un triolet, et en quelque sorte développer des intentions différentes en fonction de chaque type de rythme, intentions joueuses et libres par rapport à cette structure, à ce « mètre ». Pour cela, celui-ci doit rester très stable et ressenti. Comme on l'a analysé plus haut dans le cadre de l'écoute mésophonique et du « mètre », cela nécessite de créer une relation à l'altérité, mettant en contact la pulsation (toujours ressentie, malgré les silences) avec la personne qui joue avec.

Pour cela, le phrasé Céder/Pousser/Atteindre/Tirer peut aider à créer cette alternance perceptive entre d'une part, l'ancrage (*grounding*) et, d'autre part, les bras qui jouent avec lui. On se sert alors du « repousser » médiateur des différents plans, comme nous l'avons analysé au début d'*Au cœur de l'oblique*. Le changement du binaire au ternaire permet aussi de mettre en perspective différentes façons d'être pour passer d'une variante de soi-même à l'autre : « je peux être ternaire de cette façon », et « je peux être binaire d'une autre façon ». On peut alors se sentir agent du changement de rythmique, et par là agent du geste de l'écoute (je dois me saisir de ma façon d'avoir été ternaire pour me projeter binaire). Ces moments d'alternance perceptive permettent de noter des *sats* aux moments de changements binaire/ternaire qui vont donner toute leur signification à ces variations.

Cependant, ce jeu avec la structure rythmique et avec le « mètre » est une étape importante, mais ne suffit pas à construire des liens entre les éléments afin de créer des phrases. Pour construire une plus grande forme qui puisse faire sens sur toute la pièce, j'ai cherché des liens entre les éléments afin qu'ils dialoguent les uns avec les autres. Si le jeu avec la gravité est le fil conducteur, alors on peut « rester en suspension » entre deux éléments, quelque fois retomber, d'autres fois se hisser plus haut, etc. De cette façon, on construit un schème de jeu avec la gravité à travers lesquels les éléments sont mis en perspective et où les silences résonants ne sont pas les mêmes, en étant habités par des modulations toniques.

Pour cela, l'écriture du « pousser » et « tirer » m'a aidée. Pour moi, le poussé est un geste vers le haut et en « se rassemblant », en suspens, et le geste du tiré est vers le bas en se dispersant ; cependant, ceci est personnel et l'essentiel de cette façon de catégoriser le préexpressif me paraît résider dans l'alternance et dans l'attention à la cohabitation des deux gestes, on peut donc le « coder » autrement. Au sujet de cette catégorisation, j'ai remarqué que certains enseignants notent des gestes « vers le haut » ou « vers le bas » pour différencier les gestes ; cependant le « poussé / tiré » est beaucoup plus évocateur car il implique un changement de forme du corps et une mise en relation. Ayant tenté de simplifier cette notion en proposant aussi des gestes « vers le bas » et « vers le haut » à certains de mes élèves, j'ai constaté que cela ne faisait pas sens pour eux, que les flèches ne permettaient pas la mise en relation avec l'environnement que je cherchais et ne changeaient pas la qualité du geste. En revanche, la distinction entre « pousser » et « tirer », ou « disperser », « rassembler » change immédiatement la façon d'écouter et phrase les deux éléments « ensemble » en créant une intention d'investissement de l'espace, chaque geste mis en perspective par rapport à l'autre. Le pousser/tirer incite en effet à une continuité et à une prise de parole entre les gestes, poussant à écouter à- reculons et à ouvrir l'espace en se mettant en contact. De plus, la dénomination poussé /tiré sous-entend un jeu de rotations et d'investissement de l'espace spiralé du corps, alors que les flèches directionnelles sous-entendent des gestes. Ainsi, plusieurs gestes latéraux sont inclus souvent dans chaque geste de poussé ou de tiré qui « coarticule » plusieurs accords, ce que le jeu spiralé permet de mieux embrasser. Par exemple, dans *Leaf*, mesure 11, plusieurs notes/accords vers la droite vont se terminer par un geste qui va globalement « vers le haut », c'est-à-dire que tout ce geste va vers le haut en passant par plusieurs étapes : je l'ai noté « pousser ». Pour cela, le geste se déployant entre les accords est passé par un creux, a pris une forme courbe étant donné la forme des articulations. L'alternance et le geste spiralé du pousser/tirer fait résonance à Lecoq qui fait travailler le poussé/tiré fondamental par différentes « ondulations » qui émergent de l'alternance pousser/tirer.

Dans cette pièce, cette catégorisation permet de rester en « suspens » sur un « pousser » qui est suivi d'un silence, ce qui va permettre de le connecter avec le prochain élément. En effet, en contact avec cet « objet » poussé et lâché dans l'espace partagé, on sera alors amené, soit à conclure en finissant par un « tirer », soit au contraire, à réaffirmer cette suspension et à continuer par un « pousser », comme c'est le cas pour moi entre les mesures 4 et 5. Dans les deux cas, le geste orienté s'éprouve à reculons et le suivant se réalise en fonction de l'autre, permettant une alternance perceptive qui connecte le moment d'éprouvé du geste de « se rassembler » ou de « se disperser » à l'intention de répéter ce geste ou de le résoudre. Dans les deux cas, la catégorisation en gestes fondateurs invite à créer une relation à sa verticalité puisqu'elle implique une continuité et un ajustement de l'ancrage. On peut donc aussi travailler cette catégorisation avec un Céder/Pousser/Atteindre/Tirer, car la connexion au Céder/Pousser central permet de déployer cette catégorisation plus précise.

« Rester suspendu » n'est alors pas une métaphore, mais est réellement ce dont on fait l'expérience en ce qui concerne la répartition des appuis qui s'intensifient au niveau central (bassin et tronc), avec les bras qui restent relâchés et suspendus, dans l'attente de pouvoir « retomber » sans toutefois se défaire de cette tonicité assertive qui permet de se mettre en relation avec l'environnement. Ce jeu avec la gravité permet de construire une interprétation qui évoque l'idée de « leaf ». Les gestes de pousser/tirer jouent également avec un prémouvement visible vers la gauche pour aller ensuite vers la droite.

#### **6.3.3.4 Le « pousser/tirer » pour animer le point de transformation qui ouvre à l'espace partagé**

Avant d'explorer l'écriture du « pousser/tirer », je ne parvenais pas à écouter de façon créative la résonance issue de l'accord coincé dans la 3<sup>ème</sup> pédale : je n'entendais pas de différences entre les résonances et la résonance saisie par les accords ne me « saisissait » pas. De la même façon qu'au début d'*Au cœur de l'oblique*, les connexions entre gauche et droite permettent de sentir la tenue comme une « tension vers » et non comme une attente, et d'entendre des différences entre gauche et droite, de même, dans *Leaf*, le « pousser/tirer » m'a permis de faire de la résonance un « point de transformation ». La résonance sollicitée par mon geste peut apparaître comme le « signal sonore » de l'espace partagé, car elle échappe au geste instrumental lui-même tout en étant modelée par lui : elle apparaît dans son prolongement. À chaque fragment, par le « pousser/tirer », on peut se mettre en relation avec l'espace partagé et « faire bouger » la résonance, fait ressortir certaines notes, et pas d'autres. Dans ce passage, c'est comme si notre modulation tonique invisible avait sa contrepartie audible. Or, la captation perceptive des différences implique une modulation tonique.

Grâce à l'écriture précise de « pousser/tirer », j'ai commencé à entendre les résonances entre les accords de façon variée et différenciée : quelque chose « bouge » dans l'immobilité, comme si l'espace partagé réagissait acoustiquement. J'ai commencé à vraiment écouter à reculons quand l'enrichissement proprioceptif ouvert par le « pousser/tirer » m'a permis de sentir des différences kinesthésiques entre les gestes et donc de créer l'espace pour entendre différemment chaque résonance. J'ai pu alors me moduler toniquement en fonction de ce que j'anticipais vouloir faire et en fonction du tout juste écouté. La résonance émanant du piano

existe alors comme une « ligne parallèle » préexpressive qui, entendue comme telle, ne se « mélange » pas à la ligne des sauts mais semble incarner l'altérité avec laquelle les sauts se mettent en relation. Elle est palpable comme l'objet que l'on pousse et tire dans l'espace partagé, qui prendrait une forme audible, elle est l'objet qu'on « modèle ».

À partir de cette expérience de présence attentive, il devient possible de travailler sur la structure et de construire un phrasé. Pour que la « forme musicale » soit à l'œuvre dans ma mémoire, les différences que je commence à être capable de percevoir doivent alors être reliées à travers un projet, une intention. En particulier, la mise en perspective des polarités gauche et droite de l'espace permet de jouer avec un dialogue entre les deux côtés et sur la construction d'une polyphonie, à la fois spatiale et sonore. Cette écriture ouvre alors à une articulation entre côté droit et côté gauche et à un travail sur la présence à une polarité tout en jouant son opposée.



Fig.83 BERIO *Leaf* mesures 1-5

Par exemple, 2<sup>ème</sup> mesure, je commence par un « tirer » main gauche suivi d'un « pousser » main droite sur les doubles croches. Puis, 3<sup>ème</sup> mesure, je propose deux « pousser » d'affilée, à nouveau gauche – droite. Le fait de rompre l'alternance entre « pousser » et « tirer » correspondant à gauche/droite fait émerger une polyphonie, car cela incite à éprouver la suspension de chaque geste indépendamment de l'autre : on continue à sentir le « pousser » de la main gauche en même temps que celui de la main droite a lieu, jusqu'à ce que ce « tirer » à gauche se résorbe en un « tirer » à gauche, 4<sup>ème</sup> mesure, tandis que le « pousser » à droite fait émerger une répétition du « pousser ».

Des deux côtés, on a changé de geste par rapport au geste initial, mesure 2, de « pousser » à la main droite et de « tirer » à la main gauche, en le mettant nécessairement en perspective avec le geste précédent du même côté. On crée alors une continuité et un déplacement du point de sentir malgré les silences/résonances, malgré le jeu qui a lieu dans l'autre polarité de l'espace. En effet, même lorsque je joue du côté droit, le côté gauche reste présent grâce au « tirer » car je suis obligé de garder un contact avec « l'objet tiré », sachant que je vais devoir ensuite le « pousser » mesure 3. De même, je reste présent au côté droit en jouant le gauche car je sais que je vais devoir insister en répétant le « pousser ». La polyphonie des intentions de gestes dans l'espace partagé ne peut pas être jouée sans prise de parole du sujet qui « tire » et « pousse », ce qui fait des gestes fondateurs un outil intéressant pour ce type d'écriture en particulier.

Le triolet de la 3<sup>ème</sup> mesure est alors une dilatation du temps réalisée en perspective des doubles de la mesure précédente : elle est le fruit d'une prise de point de vue par rapport à la 2<sup>ème</sup> mesure : les deux mains s'éloignent dans le temps en résistant en Flux condensé. On peut interpréter ce changement de découpage rythmique comme un résultat de l'intention différente entre les deux mains : la main gauche décide de changer son geste, et la main droite garde le même, ce qui provoque un dialogue un peu conflictuel, un Flux un peu condensé. La résolution,



la « cadence » a lieu à la 4<sup>ème</sup> mesure : la main gauche revient en tirant ; de suspendue, elle cède à la gravité et la main droite aussi.

Gauche et droite sont souvent alternées, comme dans ces trois premières mesures. En conséquence, lorsqu'un même côté est répété, il s'agit d'une surprise que l'on peut exploiter. Par exemple, mesure 5, on peut imaginer un coup de théâtre : on change d'ordre de mains, ce qui, dans la perspective de la présence aux polarités de l'espace en connexion, a une conséquence importante sur la signification du mouvement. En effet, j'aurais dû continuer à alterner et à jouer la main gauche en premier mesure 5. Pourtant, c'est à nouveau la main droite, qui s'affirme, qui prend un point de vue par rapport à ce qui vient de se dérouler, par rapport à une « variante de la relation entre gauche et droite ». Je peux imaginer que je fais comme si j'allais alterner, mais que finalement je décide de répéter. Pour ouvrir cet espace d'émergence des possibles, l'écriture du pousser /tirer permet de « se sentir » répéter. La possibilité de jouer la répétition de l'accord en tirant à nouveau ou en poussant, en changeant de sens, permet alors d'ouvrir un espace de virtualisation en contact avec l'espace partagé : vais-je pousser ou tirer ? Finalement, la main droite s'éveille, prend le dessus, créant une micro-surprise, lorsqu'on attendait la main gauche : et de son éveil, en suspension en poussant, aboutit la première tenue à la main gauche avec le *fa*, qui semble alors « générée » de cette surprise et cette prise de parole imprévue. L'écriture du pousser/tirer sur cette première « phrase » de quatre mesures, a alors permis de sentir une « résolution » sur la 4<sup>ème</sup> mesure. Le ressenti de cette résolution est important pour habiter les silences qui la suivent de toutes les potentialités à venir, afin de faire émerger la surprise de cette 5<sup>ème</sup> mesure qui annonce le début d'une autre carrure.

Quelquefois, il est difficile de sentir le geste de « tirer » « vers le bas » ; en effet, le *staccato* invite plutôt à un geste qui va vers le haut. Mais c'est justement le différentiel perceptif entre le geste strictement nécessaire et visible et le geste imaginé (« ombré » pour reprendre la terminologie de Laban, prémouvement qui se déploie orienté par des axes infinis) qui nous tient en haleine en nous suspendant aux virtualités qui se dessinent. La précision des contours fait alors apparaître, à chaque instant, des virtualités d'habitation de l'espace qui impliquent un travail sur l'orientation et les axes.

Cette proposition de catégorisation reste provisoire et très personnelle, on aperçoit d'ailleurs sur ma partition des indications contradictoires de pousser et tirer. Finalement, ce que je trouve intéressant n'est pas la nature de la décision prise pendant le travail, mais l'aspect vivant que cette recherche ouvre : les virtualités de connexion à l'espace partagé et de possibilités de capter la nature de cette relation.

### **Résonance de pédale tonale et gestes fondateurs au niveau macrophonique**

De la même façon, dans le passage « onomatopées » *d'Au cœur de l'oblique* (fig.84), l'écoute à reculons est stabilisée et mobilisée par la résonance des notes prises dans la pédale tonale. L'écoute de cette résonance qui apparaît comme un point de transformation, permettant de capter les différences, peut être amplifiée et colorée par les gestes fondateurs qui ouvrent à l'espace partagé, et à la mise en perspective d'éléments au niveau de la macro-structure.

Mesure 53 (fig.84), on peut jouer le phrasé de quatre clusters *fff sub* (noté « arc » sur la partition) « en suspension », inabouti : pour cela, on peut penser à s'orienter vers un « pousser » ou à un « se rassembler » qui ne se résout jamais vers un « tirer », ou bien qui se résout en un

tirer au premier temps de la mesure 54. Dans ce passage qui demande une grande volubilité de changements de personnages et d'attitudes en relation à un espace qu'ils partagent, il peut aussi être plus intéressant d'imaginer un « jeter » : le « jeter » implique qu'on s'est dessaisi de l'objet qu'on avait saisi par notre geste d'écoute, et que l'on ne le reprendra plus jamais. Le geste du « jeter » permet alors de mobiliser une « Gestalt » différente et foudroyante, et de passer très vite à un autre type de geste à la levée de la mesure 54, sans plus penser à l'objet « jeté ». Le « jeter » revient alors mesure 55, et la capacité à se dessaisir de façon assez violente peut permettre à l'interprète de rapidement passer au jeu avec la pelote de laine qui le suit, jeu qui tisse une dynamique inverse, avec un objet manipulé de façon variée et sur un Temps soutenu, que l'on prolonge par amusement. L'activation du « jeter » permet de se mettre en contact avec un espace qui dépasse celui du geste, comme si on se prolongeait dans l'espace partagé, et que l'on réagissait à des axes infinis imaginés. La mobilisation tonique engendrée par le « jeter » nous projette dans un espace autour de soi, « sous » lequel on peut ensuite jouer à la pelote de laine. En d'autres termes, on reste présent à l'espace du « jeter » et on hiérarchise le jeu avec la pelote de laine dans un espace orienté plus « proche » de nous, alors que l'objet désigné, jeté, est toujours là, plus loin. Cette absence palpable permet de ne pas prendre de temps entre les deux gestes puisqu'il ne s'agit pas de se déplacer entre les deux, mais de jouer l'un « en-dessous » de l'autre, comme si l'espace partagé était un point de transformation que l'on pouvait palper en écoutant les interférences entre l'espace du jeté, et la pelote de laine. Plus la tonicité sera assertive et la trame d'éprouvée précise, et mieux on pourra s'extraire et habiter plusieurs « couches » d'espace partagé.

Si l'on décide de jouer « pousser » les clusters *fff sub* mesure 53, alors ce même phrasé mesure 55 peut être rejoué en s'orientant à nouveau vers un poussé qui cette fois-ci ne sera pas résolu, puisqu'il est coupé par les commentaires en « pelote ». On peut imaginer que cette irrésolution de ce deuxième phrasé, pourtant insistant, peut rester un fil conducteur au niveau de la macrostructure pour générer les développements qui vont suivre. Les phrasés peuvent alors apparaître comme autant d'essais de réponse, par rapport à ce phrasé de clusters qui devient un « point de transformation » par rapport auquel tout se joue. Dans cette perspective, les phrasés du deuxième temps de la mesure 56 et de la mesure 57 qui modulent subtilement des *p* vers *ff* peuvent alors être envisagés comme des recherches de développement, aboutissant à la phrase des mesures 58-60 où l'on reprend « en-dessous » pour se donner de l'élan dans un phrasé de Flux condensé-Flux libre, avec l'accélération et le *crescendo* induits par l'écriture. Cette question en suspens laissée par les clusters *fff sub* pourrait alors aboutir à sa reformulation mesure 62, avec une insistance mesures 64/65 qui reprendrait un même type de « pousser » en suspens, que l'on pourrait jouer en le mettant en perspective avec le phrasé de clusters *fff sub*, et donc en reprenant les caractéristiques de Flux et de Poids que celui de la mesure 55. Le jeu avec les gestes fondateurs ouvre alors à des possibilités de trame au niveau de la macrostructure.

D'une manière générale, on vise la mise en résonance du piano par-delà le geste, qui connecte à l'espace partagé, afin de « désigner » par chacune de nos phrases. En changeant les gestes, par exemple, en jouant un phrasé poussé, puis un autre tiré, la couleur de la résonance change car on se sert d'elle pour nous connecter aux différences de relation avec l'espace partagé qui se déroulent entre chaque phrase. Sollicitée par un premier geste de cluster en « pousser », la résonance apparaît alors comme une « suspension », attente de réponse, poussant à rester aux aguets, immobilisé par l'attente de cette réponse et des virtualités. Cette attente

permet alors de ne pas « anticiper » la suite pendant le moment de résonance et de prendre le temps de se laisser auto-affecter, mais de réimpulser l'action, par une mise en relation et non seulement comme « la suite de la phrase de cluster ». Au niveau de chaque phrase, cet éprouvé de résonance permet de créer des différences qui permettent de construire le niveau macrophonique.

The image shows a musical score for piano, measures 52-65, with detailed performance annotations. The score is written in 3/4 time and consists of six systems of staves. The annotations include:

- Measure 52:** Dynamic markings *mf*, *mf*, *ff*, *p*, *mf*. Pedal marking (Ped 3). Annotations for "hand" and "forearm".
- Measure 54:** Dynamic markings *mf* sub, *mp*, *mf* sub, *mf* sub. Pedal marking (Ped 3). Annotation for "mouvement rond et cyclique".
- Measure 56:** Dynamic markings *p*, *mf* sub, *p*, *ff*, *p*. Pedal marking (Ped 3). Annotations for "forearm" and "senza ped".
- Measure 58:** Dynamic markings *mp*, *p*, *ff*, *sfz*. Pedal marking (Ped 3). Annotations for "forearm" and "hands".
- Measure 61:** Dynamic markings *mf*, *ff*, *f*, *ff*. Pedal marking (Ped 3). Annotation for "forearms".
- Measure 64:** Dynamic markings *ff*, *f*, *ff*, *ff*, *f*, *ff*, *ff*, *sfz*. Pedal marking (Ped 3). Annotations for "loco" and "(hand)".

Fig.84 PARRA *Au cœur de l'oblique* mes 52-65

### 6.3.4 L'arc et la flèche : un point de transformation qui ouvre à l'espace partagé

En donnant des pistes pour former une trame, les gestes fondateurs ouvrent à un espace partagé à travers lequel on peut « dilater » son temps. Pour finir, je vais aborder le schème du « tir à l'arc » qui me semble être un schème de l'Intégration ; il permet de résumer les points de transformation, points de résistance et gestes fondateurs et peut être inspirant pour construire une trame de jeu. En effet, le schème de l'arc et la flèche est utilisé dans plusieurs disciplines, et notamment en anthropologie théâtrale où il inspire un processus « d'équivalence ».

Tout d'abord, il s'agit d'un exercice de la biomécanique de Meyerhold<sup>970</sup> qui éclaire non seulement le principe de l'équivalence, mais démontre clairement que l'une des finalités consiste à faire varier continuellement la posture de l'archer pour aboutir à une véritable « danse de l'équilibre ». Erast Garin, l'un des acteurs de Meyerhold en 1922, décrit l'exercice de la façon suivante :

On saisit de la main gauche un arc imaginaire. L'élève marche en tenant l'épaule gauche en avant. Lorsqu'il aperçoit la cible il s'arrête et se tient en équilibre sur les deux pieds. La main droite décrit un demi-cercle pour tirer une flèche, dans son dos, d'un carquois imaginaire. Le mouvement de la main concerne le corps tout entier afin que l'équilibre se déplace sur le pied antérieur. La main saisit la flèche et charge l'arc. L'équilibre se déplace sur le pied antérieur. L'élève vise, tend l'arc et l'équilibre revient sur le pied postérieur. La flèche est décochée et l'exercice est complété par un saut et un cri. Par cet exercice, un exercice de base, l'élève apprenait à se comprendre en termes d'espace, acquérait un contrôle physique de son corps, souplesse et équilibre, réalisait que le moindre geste- parler avec ses mains- résonne dans le corps tout entier, expérimentant ainsi le « refus (*otkaz*) ». Dans cet exercice, le refus, ce qui précède le geste, c'est la main qui saisit la flèche dans le carquois. Cette description est un exemple d'une « séquence d'actions » qui comprend intention, réalisation et réaction.

Le « refus » évoqué me semble aussi associé à la main droite qui tend l'arc et s'ajuste avant de décocher la flèche. Schème d'opposition par excellence, il permet de construire sciemment un déséquilibre pour provoquer une série d'ajustements successifs et une myriade de résistances et de résonances, tant sonores que proprioceptives. À travers les exercices de contrepoids et de « *fall/recovering* » (chute/récupération de l'équilibre), Meyerhold disait que tout mouvement de la biomécanique, « doit reconstruire sciemment le dynamisme contenu implicitement dans la réaction automatique qui maintient l'équilibre, non pas de manière statique, mais en le perdant et en le retrouvant tour à tour par une série d'ajustements successifs<sup>971</sup>. »

Perdre volontairement l'équilibre pour le retrouver, c'est ce qui se passe grâce à l'imaginaire de la sortie du contenant, ou encore mieux grâce à celui de l'arc et la flèche. Peter Brook développe lui aussi l'exercice fondamental de la « corde raide » qui permet de faire travailler le déséquilibre et la modulation tonique : il demande aux comédiens de traverser un espace en diagonale en imaginant être sur un fil, en déséquilibre. Cet exercice demande d'amplifier son attention au déséquilibre existant et de s'orienter avec une grande précision à chaque pas, permettant de travailler une attention « microphonique » – le moindre déséquilibre attentionnel, et c'est la chute - et créant une continuité perceptive<sup>972</sup>.

---

<sup>970</sup> BARBA Eugenio, SAVARESE Nicola. *Op.cit.*, p.102

<sup>971</sup> BARBA Eugenio. *Op.cit.*, p.48

<sup>972</sup> BROOK Simon. (Réalisateur) *Peter Brook. Sur un fil...* [film ; DVD] Brook productions, Arte France, Cinemaudici, 2012

Dans le théâtre Kyogen japonais<sup>973</sup> ainsi que dans la danse indienne de l'Odissi, l'exercice de l'arc et la flèche est décliné d'une autre façon mais présente également un caractère central. Cette description explique le processus par lequel on crée la « dialectique de relation à l'environnement » :

Nous pouvons percevoir un aperçu des tensions et des forces nécessaires pour décocher une flèche. [...] L'actrice ne « montre » pas quelqu'un qui décoche une flèche : elle recrée au contraire une situation dialectique homme-arc-flèche, la staticité de l'archer et le déclic fulgurant de la flèche. Ce rapport est illustré par la série des oppositions qui se succèdent : torsions de la colonne vertébrale pour prendre la flèche dans le carquois, déplacement du poids du corps dans la seconde phase de l'action pour encocher une flèche. L'effort pour tendre l'arc est restitué à travers le travail de la jambe gauche en avant qui porte le poids du corps et de celui du bras incurvé dont on retrouve un écho dans la large courbe formée par la tête, l'épine dorsale et la jambe droite. Et enfin, le sommet de l'action, le jet proprement dit, est rendu par la propulsion soudaine du corps en avant, celle de la flèche qui bondit<sup>974</sup>.

En anthropologie théâtrale, le principe d'omission implique que<sup>975</sup> l'objet manipulé par les bras est ramené à l'anecdotique, tout comme les bras eux-mêmes, afin d'amplifier et de réduire l'attention à l'essentiel, à la modulation de la tonicité. De la même façon, lorsqu'on désigne quelque chose, on apprend à le faire avec un objet et en relation avec quelqu'un d'autre. Lorsqu'on est capable de le faire sans objet, l'intention reste cependant la même à travers ce contact avec un objet imaginaire, ce qui permet d'amplifier l'attention au processus de création d'un espace intersubjectif. Le tir à l'arc se rapporte alors à un espace que l'on « désigne » : il est une sorte de geste fondateur d'un espace partagé, qui se déploie sur le long terme. L'ajustement de l'arc et de la flèche nous mettent en relation avec un « espace partagé » puisque chaque ajustement se fait en relation avec un espace désigné : ce « geste fondateur » d'un espace partagé ouvert par le tir à l'arc permet d'explorer à la fois le « pousser », le « tirer », le « désigner », le « jeter » et apporte une autre clé pour construire la trame préexpressive, et pour penser et pratiquer le temps vertical. Il permet de mettre « l'énergie dans le temps » puisque le temps s'étire quand l'espace de déplacement se restreint et devient imaginaire, c'est-à-dire que l'on englobe perceptivement et relie des focales temporelles plus longues. C'est le cas pour le tir à l'arc, lorsque l'on imagine l'arc et la flèche, mais qu'ils ne sont pas réellement manipulés. Au lieu de tendre l'arc en se déplaçant dans l'espace, lorsque l'objet s'est absenté, on ne retient qu'un schème « émo-tonique » : la résistance s'accroît, le temps et l'espace s'approfondissent à mesure qu'on fait des « rétentions-de rétentions » en ajustant la tension de l'arc.

La construction de ce schème sous-tend alors de nombreux paramètres : étirer le présent perceptif, se mettre en relation avec l'altérité par l'alternance focale/périphérique qu'implique l'ajustement de la tension de l'arc, augmenter l'espace entre soi et l'environnement, et donc dilater sa « prise » sur le monde, accroître le « je peux », ses limites, tout cela en mettant en relation avec un espace partagé sans lequel aucune expérience de modulation tonique et « d'orientation vers » ne serait possible. Par ailleurs, dans ce mouvement lent et progressif, on peut reconnaître un phrasé qui « tend » notre ancrage en allongeant, en agrandissant notre attention à « l'espace entre ». Il résonne d'ailleurs avec le schème-image de la « sortie de contenant », dont il constitue une sorte de « schème émo-tonique » plus facilement utilisable si

---

<sup>973</sup> BARBA Eugenio, SAVARESE Nicola. *Op.cit.*, p.100-101

<sup>974</sup> *Ibid.*, p.98-99

<sup>975</sup> *Ibid.* p.14

l'on appréhende ses ressorts : phrasé de Flux condensé, changement des points de sentir entre les omoplates, les bouts des doigts, le bassin, etc.

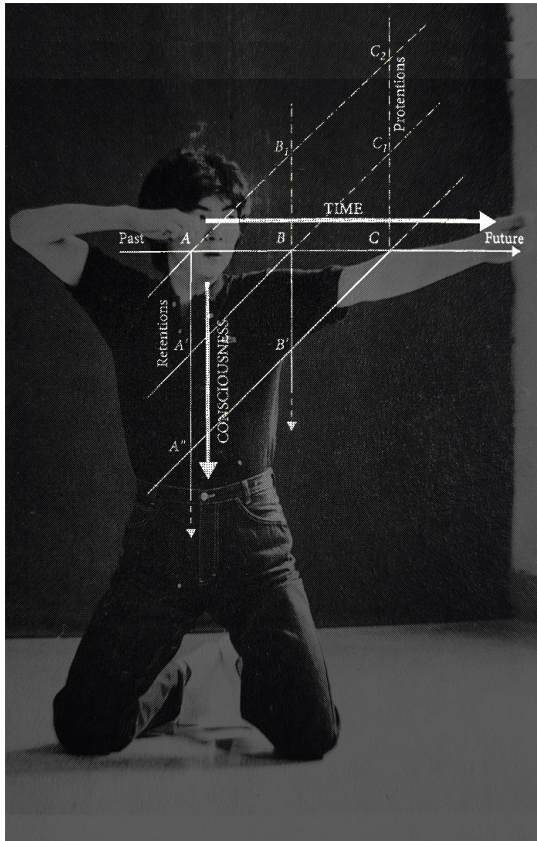


Fig.85 Schème du tir à l'arc et temps vertical

Si l'on reprend le schéma de Kozak sur le temps vertical et les « rétentions » (fig.42), il me semble que lui associer le schème du tir à l'arc (fig.85) donne une nouvelle perspective à l'approfondissement du temps<sup>976</sup>. Cette écriture du point de résistance ouvrant un espace partagé permet de nombreuses transpositions métaphoriques entre une situation imaginaire et le jeu pianistique.

Le schème de « l'arc et la flèche » évoqué par Susan Manoff permet à celle-ci de dégager différents scénarios possibles par rapport à son jeu au niveau macrophonique, par exemple : « on tend l'arc...la flèche part, ou bien, finalement, il n'y a pas de flèche ! » Dans ma notation personnelle, j'utilise des petits « r » pour « résistance » ainsi que des flèches, afin de donner des repères concernant les différences de qualités de Flux à plusieurs échelles de temps ainsi que pour « désigner », me mettre en relation avec ce qui dépasse mon geste instrumental.

L'expérience de la façon de tendre un arc présente l'avantage de résumer très bien la façon dont on s'ajuste au niveau tonique en étant guidé par sa perception. L'espace entre le tronc et les bouts des doigts s'agrandit, on s'ajuste sans cesse en relation avec l'autre nous-mêmes. Ce schème macrophonique implique l'expérience au niveau microphonique, puisque l'étirement de l'arc se fait par rapport à un axe vertical stable mais modulant constamment. Cet espace partagé, permet de poser son attention sur un point stable et modulant ressenti à travers la transformation de l'ancrage en fonction de l'attention à l'axe vertical, et permet de naviguer entre des échelles de temps. Il regroupe aussi de nombreuses échelles de temps, car en stabilisant l'attention sur l'axe vertical, il permet et exige de capter de subtiles variations microphoniques. On pose alors l'attention sur un point dont on est à même de percevoir toutes les variations à-reculons, de capter chaque bribe de résonance différente, chaque élément varié au niveau mésophonique, et chaque différence dans notre ancrage et dans les variations d'espace et de flux entre nos connexions corporelles.

### 6.3.4.1 *Au cœur de l'oblique* : plusieurs types de pousser/tirer, arc et flèche

Au début d'*Au cœur de l'oblique* (fig.1), le schème de l'arc et la flèche et le pousser/tirer me paraissent bien résumer l'expérience de l'interprète. Au niveau mésophonique, j'ai noté un geste de « pousser » à la main gauche puis « tirer » à la main droite, avec un « r » entre les deux.

<sup>976</sup> Illustration extraite de BARBA Eugenio, SAVARESE Nicola. *Op.cit.*, p.101

Cette trame incite à porter son attention sur les différences entre le côté gauche et le côté droit, ou aux ajustements par rapport à la position de déséquilibre, debout et penché vers la gauche.

Il engage aussi à une écoute microphonique qui me permet d'habiter le temps de suspension entre pousser et tirer « fondateurs » : l'écoute microphonique me met en relation avec l'espace de l'objet « poussé » et « tiré ». En effet, au niveau microphonique, j'accumule des « rétentions de rétentions » qui sont des transformations, altérations, modulations permanente de ma tonicité à travers cette saisie : chaque bribe de son associée à des mouvements connectés et opposés dans l'espace, de substances, de points, de textures, de volutes, sont autant de connexions que je fais dans mon corps entre mes différentes polarités et qui me font bouger, qui continuent à me faire saisir le son. Par mon imaginaire, je peux « tendre l'arc » pendant la résonance, c'est-à-dire multiplier les connexions avec mon centre, déposer mon poids, créer un repousser très long dans le temps, faire émerger un « Atteindre » d'autant plus puissant que mon « Pousser » sera puissant. Au niveau mésophonique à plus grande focale, nous avons évoqué l'importance du « mètre » et de l'ancrage : le pousser/tirer permet de « tendre » l'espace de l'arc qui se déploie dans les six temps tenus. Au niveau macrophonique, ces deux premiers clusters sont essentiels. En effet, l'écriture de la pièce invite à jouer avec des pousser/tirer en permanence : entre pied droit et bras droit, main gauche et pied, etc., avec tous les rythmes différents et intensités possibles. La précision du pousser/tirer initial va me permettre de me référer à ce souvenir sensible afin de le virtualiser en permanence, à chaque récurrence du geste de « pousser/tirer », et de créer des différences, et donc des délimitations et des liens entre les « pousser/tirer » successifs à grande échelle. Plus la précision au niveau micro et mésophonique de mon éprouvé des gestes fondateurs sera fine, plus je pourrai les mettre en perspective au niveau macrophonique.

#### **6.3.4.2 Voyage dans le *do dièse* : l'arc et la flèche et l'espace partagé**

L'espace partagé ouvert par l'écart entre imagination des variantes de nous-mêmes et perception me semble particulièrement en jeu pour penser et jouer les œuvres de Stroppa, Parra ou Modarresifar. Nous allons revenir une dernière fois au « passage Berio » dans *Tangata Manu* (fig.86) qui me semble mettre en lumière les différents aspects éclairés par le schème de « l'arc et la flèche » afin de voyager dans la « profondeur » du *do dièse*, comme nous y invite le compositeur. En le mettant en relation avec un espace qu'on désigne et qui met basiquement en relation deux entités (le *do dièse* et soi-même), Stroppa invite l'interprète à jouer avec son expérience, à se mettre en contact avec son propre processus de relation avec l'altérité.

Nous avons défini au 3<sup>ème</sup> chapitre le *do dièse* comme un point de transformation en fonction duquel on pouvait orienter son écoute des différences. À la lumière des développements précédents, on peut analyser la dynamique de ce point de « résistance » qui permet de voyager dans le *do dièse* et dans nos points de sentir. Le spectre du *do dièse* nécessite une écoute microphonique afin de plonger dans la profondeur de la note ; or, dans l'écriture le spectre est utilisé non seulement pour des éléments de courte durée associés à l'écoute microphonique, mais sert de base pour développer des éléments plus longs, comme ici sur plusieurs mesures, ce qui est plus inhabituel. L'écoute du spectre de *do dièse* nécessite donc une écoute mésophonique voire macrophonique, en se déployant sur un temps long que permet

la répétition de la note et l'exploration progressive de la profondeur de son spectre et de l'expérience que l'on en fait.

À chaque instant d'écoute microphonique, je mets en relation chaque bribe à-reculons de la main droite qui joue les harmoniques de *do* dièse en interférences avec le *do dièse* plus grave que j'écoute se transformer au fil des interférences. Ce qui me pousse alors à agir, c'est mon imaginaire du déploiement harmonique, vers lequel je m'oriente, mis en perspective avec le *do* dièse d'où je suis partie. Le point de transformation déploie alors toutes les « faces » du *do* dièse au fur et à mesure que je change mon point de sentir, comme dans la perception d'une forme tridimensionnelle. Pour mieux me repérer perceptivement et pouvoir sentir là où j'en suis par rapport à l'ensemble de la « forme », je peux par exemple compter le nombre de faces comme Susan Manoff le fait quand elle imagine une pyramide dont elle parcourt les différentes faces.

Par ailleurs, les harmoniques de la main droite ne peuvent être joués qu'en fonction du *do* dièse *crescendo* : elles sont issues de la résonance du *do* dièse et sont donc des prolongements de la modulation de l'intensité du *do* dièse, qu'ils nourrissent en retour, dans un entrejeu permanent. L'attention est alors totalement enveloppée par le *do* dièse que l'on perçoit tout le temps comme « en-dessous » des autres éléments, comme l'élément générateur de ceux-ci. Ainsi, comme dans le début de *Reflets dans l'eau* de Debussy, la main droite n'a pas un rôle d'enrichissement, mais de « réflexion » à l'intérieur d'un espace qui est déjà construit et à travers lequel se déploie l'écoute à-reculons. Les harmoniques de la main droite sont donc à la fois des émanations, des perceptions de l'intérieur du *do* dièse, mais elles sont aussi des notes jouées mettant en valeur le corps de ce *do* dièse. Or, il semble assez complexe d'entendre tous ces harmoniques dans le *do* dièse tout en répétant la note, et tout en jouant avec notre main droite ce que l'on entend de notre répétition à la main gauche et de notre exploration perceptive du *do* dièse joué à la main gauche. L'analyse de l'écoute des schèmes de connexions en relation aux interférences sonores me semble essentielle dans ce type d'écriture qui explore de façon approfondie le vécu de l'interprète.

#### **6.3.4.3 Une temporalité générée par les connexions**

Les deux mains semblent jouées simultanément ; pourtant chaque *do* dièse à la main gauche génère l'activité de la main droite : à aucun moment celle-ci ne doit être considérée comme pouvant être en activité « pour elle-même » puisqu'elle est suspendue à l'écoute du *do* dièse ; son existence même incarne notre écoute du *do* dièse. La temporalité de l'écoute génère une temporalité entre les deux mains, donc entre deux connexions à travers le corps, les deux polarités gauche et droite.

Tout d'abord, la connexion centre-périphérie est investie afin de travailler dans la « profondeur » du *do* dièse. En effet, dans l'univers microphonique, nous sommes « au plus près » de l'énergie : l'attention au Céder et Pousser est ininterrompue et « collée » à la modulation de l'ancrage : chaque moment d'écoute à reculons se forme nécessairement dans l'écoute des différences entre les *do* dièse vécus et dans l'attention au centre et au côté gauche. De plus, le *do* dièse est situé au centre du clavier et est donc associé au « centre du corps » : en l'écouter, je m'écoute moi-même, à-reculons, au niveau de cette zone, et de façon connectée



à l'omoplate, au bout des doigts et au coude gauche qui a tendance à se lever, en tant que point d'équilibre où se résout le jeu des rotations opposées (rotation interne de l'humérus associée à la rotation externe du radius). L'attention à l'ancrage (*grounding*) associé au « *do dièse* », point stable structurant par rapport auquel je module ma tonicité, permet de faire le lien entre les deux côtés et de les sentir « habités », communiquant l'un avec l'autre.

Les explorations d'Hackney où l'on cherche à faire amorcer les gestes périphériques depuis le mouvement ressenti au centre afin de trouver « l'entrejeu » me paraît trouver un équivalent musical dans cet extrait. À travers cette connexion, les six membres sont impulsés dans l'espace, et non seulement la main droite : il s'agit d'une exploration que l'on peut faire entre d'une part, le centre, c'est-à-dire le *do dièse* et le côté gauche qui lui est relié, correspondant au point de transformation et à l'attention à l'axe vertical, et d'autre part, l'attention à nos cinq autres membres périphériques.

En plus de la connexion centre-périphérie, un Céder/ Pousser se forme entre ma main gauche, côté stable et en modulation permanente et ma main droite, l'Atteindre/Tirer par lequel je vais tenter d'aller toujours plus loin, d'accroître les harmoniques à faire émerger du *do dièse* : cette attention au centre et au côté gauche par un Céder/Pousser investit l'autre polarité, mobile, le côté droit et la périphérie. Plus l'écoute à reculons du centre et du côté gauche s'accumule, plus le poids se dépose, par exemple en s'enracinant en-dessous du tabouret de piano. Le Céder permet de conserver l'attitude périphérique et de ne pas vouloir absolument faire un *crescendo* : au lieu d'une attitude volontariste, on s'allonge en fonction de lignes infinies. On peut utiliser l'imaginaire des tubes de couleur qu'Hackney utilise pour faire sentir la relation gauche/droite en modulation : un tube s'intensifie, le côté gauche se remplit en partant du centre, et on visualise ce remplissage, qui est pour les musiciens celui de la résonance. La « matière imaginée » que je module s'écoule alors entre les connexions de mon corps, entre mon corps et le monde. Rien ne peut se transformer à la main droite sans la transformation à la main gauche du *do dièse* et de mon attitude par rapport à lui : la main gauche et la main droite sont alors deux connexions habitées qui régissent l'une à l'autre. Comme il s'agit d'écouter ma « main gauche », cela m'incite à écouter mon côté gauche et ma verticale, et donc à moduler mon ancrage pour percevoir de façon microphonique. L'écriture me paraît alors mettre en abyme cette écoute des connexions entre le corps et le monde. En effet, cette écriture microphonique à reculons qui se joue entre les deux mains (ma main droite écoute ma main gauche) me paraît nécessiter une capacité à écouter des interférences qui « dépassent » là aussi la reconnaissance des harmoniques dans un spectre. Je pense qu'elle incite à sentir des différences de connexion à travers le corps qui permettent d'accroître la capacité à entendre des différences sonores subtiles.

Au-delà du temps microphonique, un temps plus lent émerge, qui est celui de chaque attaque renouvelée de *do dièse*. Ce temps macrophonique est intimement lié au temps microphonique du *do dièse* : pour guider l'expérience du temps microphonique, on se projette dans l'intention maximale de chaque épisode mésophonique (intensité, qualité des harmoniques), qui est elle-même déterminée par les différences entre les épisodes *do dièse*.

Fig.86 STROPPA *Tangata Manu*, mesures 56-63 « Passage Berio »

En effet, chaque épisode *do* dièse mène le *crescendo* soit vers un silence, soit vers une note grave jouée selon un mode de jeu particulier (noté par une croix sur sa hampe) par lequel on enfonce la touche à moitié en avance, pour faire résonner la corde dans l'échappement, de façon que l'attaque soit très étouffée et que les sons apparaissent comme une « émanation » du piano. Dans ce mode de jeu se tisse là encore la frontière entre le son joué et le son perçu. La note semble émerger du *crescendo* du *do* dièse, comme si on ne l'avait pas jouée mais qu'elle émanait de la mise en résonance du piano et des harmoniques du *do* dièse. Ce type d'écriture, au niveau mésophonique ( focale temporelle de chaque épisode de *crescendo* du *do* dièse suivi de la note grave ou du silence), compose encore une fois la recherche d'écoute à-reculons en traçant le processus perceptif du musicien.

Au niveau du temps macrophonique, le *do* dièse se transforme tel un « point de résistance », puisqu'on va à chaque fois le retrouver, après avoir « épuisé » les harmoniques déployées successivement. On ne va jamais assez loin dans la perception des harmoniques puisque celle-ci sera enrichie la fois suivante par l'écriture d'harmoniques plus nombreux. Chaque *do* dièse va aller plus loin que l'autre, et chaque *do* dièse se « jette » dans le silence. Au niveau mésophonique, les silences ou les notes émanantes de chaque « approfondissement » de la sonorité du *do* dièse semblent donner corps à la résistance générée par l'approfondissement du *do* dièse : à chaque fois, on va de plus en plus loin.

Or, pour construire ce niveau mésophonique de l'expérience d'approfondissement du

*do dièse*, et par ricochet le niveau macrophonique, on rencontre une problématique qui découle du *subito piano* ou du silence, de la note étouffée après le *crescendo*. En effet, le *subito piano* ne doit pas être anticipé pendant que nous répétons le *do dièse*, afin que le contraste soit saisissant et que l'on sente ce « jeté » dans le silence ou dans la note étouffée. Pourtant, le *do dièse* étant point d'orgue, il est difficile de sentir quand le « bon moment » se présente pour faire émerger le silence ou la note grave, ainsi il est particulièrement périlleux de tenir le *crescendo* jusqu'au bout, étant donné que l'on ne sait pas exactement où est le « bout ». Le schème de l'arc et la flèche me semble particulièrement approprié pour décrire l'expérience recherchée et apporte des éléments de réponse à ce problème. Un écrit de Barenboim à ce sujet évoque la « ligne de résistance » pour expliquer comment faire l'expérience d'un *subito piano* en se réajustant après une phrase en *crescendo* :

Dans Beethoven, un *crescendo* suivi d'un *subito piano* requiert non seulement la faculté d'augmenter le volume puis de le réduire brusquement. Il exige aussi la capacité de réaliser cette augmentation du volume de manière que l'oreille attende un point culminant dans le volume. L'inattendu est donc une composante nécessaire à la préparation du *subito piano*. Néanmoins, en italien, *subito* signifie « subit » – et donc un écart par rapport à ce qu'on attend. L'augmentation du volume exige donc une préparation progressive, stratégique, pendant la durée du *crescendo*. La difficulté tient pour une large part au degré d'interdépendance entre l'importance de l'augmentation et le contrôle de sa vitesse. Si le son croît trop tôt de manière disproportionnée, il sera impossible de prolonger l'augmentation aux stades ultérieurs du *crescendo*. Si le son ne croît pas suffisamment, il conduira soit à une augmentation insuffisante aux stades ultérieurs, soit à une soudaineté de l'augmentation qui nuira à la progressivité. Il est donc essentiel de savoir le niveau de volume du *subito piano*. En outre, il est nécessaire de pouvoir passer brusquement du point le plus fort du *crescendo* au point le plus doux du *subito piano*.

C'est à cet endroit qu'il faut du courage, parce que la ligne de moindre résistance, sur le plan tant musical que physique, dicterait une adaptation consistant à réduire imperceptiblement l'augmentation pour faciliter le passage de la fin du *crescendo* au *subito piano*. Le courage, dans ce cas, est de choisir la ligne de plus forte résistance, en augmentant le volume sans prendre en compte les conséquences de la transition soudaine vers le *subito piano* – un peu comme avancer jusqu'au bord d'un précipice et s'arrêter le plus tard possible. Sur le plan sonore, le courage se définit par la volonté et la faculté de défier l'attente. Comme le disait Arnold Schoenberg, « la voie du milieu est la seule qui ne mène pas à Rome ». Chaque interprète doit trouver en lui-même la volonté requise pour ce processus, peut-être en adoptant aussi la ligne de plus grande résistance en dehors du monde sonore<sup>977</sup>.

La notion de « ligne de plus grande résistance en dehors du monde sonore » de Barenboim me semble très intéressante car elle infère une structuration psychocorporelle : il s'agit de savoir « se jeter dans le vide », ou plus simplement peut-être de savoir « jeter », geste fondateur, schème gestaltique dont Roquet a expliqué la difficulté et la spécificité. Il s'agit d'accepter que quelque chose nous échappe, que nous le lâchons. Pour cela, nous devons, comme dans le processus de l'empathie, rester nous-mêmes, même quand « l'objet » est lâché : c'est-à-dire que nous ne lâchons pas la mobilisation tonique au moment du silence ou de la note étouffée, en apprenant à nous « séparer » de l'objet, en restant vertical.

Pour ne pas baisser le volume du *crescendo* à la fin pour préparer le silence, on suit la « ligne de plus forte résistance », par laquelle on « épuise », on « fatigue » le *do dièse* et ses harmoniques pour arriver au silence, par laquelle on s'avance le plus possible « au bord du précipice », sans surtout l'anticiper. Le silence ou la note sont alors à la fois un « écart » par rapport à ce qu'on attendait, puisque ce silence a lieu à la place du sommet, du point culminant du *crescendo* que l'on attendait se réaliser complètement sur le temps fort suivant, mais il est

---

<sup>977</sup>BARENBOIM Daniel. *La musique éveille le temps*. Paris : Fayard, 2008, p. 22-23

aussi une césure par laquelle on se réajuste à ce qui va suivre, ce qui, en l'occurrence, nous permet d'aller « encore plus loin » dans l'expérience du *do* dièse, avec davantage d'harmoniques, et un *crescendo* à chaque fois plus poussé, vers une dynamique plus *forte*. Le *piano subito* doit générer un écart : c'est-à-dire qu'au moment du *piano subito*, ou ici du silence, nous sommes toujours mobilisés, nous sommes toujours portés comme pour modeler le *do* dièse, de façon à être surpris par le silence. Pour cela, de la même façon que le « *io-in* », nous continuons l'action en silence, nous restons mobilisés toniquement, sans lâcher. Un temps plus lent s'installe alors, qui est celui du temps de la partie, qui après plusieurs *crescendos* arrêtés par un silence, aboutit finalement au *fff* de la mesure 6.

Anticiper malencontreusement le *piano subito*, c'est se relâcher toniquement par anticipation, car on se fond totalement avec « l'objet » et que l'on imagine qu'il faut se relâcher pour jouer en Poids Leger. Or, dans la perspective du point de résistance, le Poids léger, comme on l'a vu au chapitre 3, suppose toujours un ancrage fort, d'une part ; d'autre part, on ne se confond pas avec « l'objet » *do* dièse que nous explorons sous toutes ses faces.

Le schème de l'arc et la flèche correspond à cette expérience : lorsque la flèche part, on reste mobilisé, on ne s'est pas confondu avec la flèche, qu'on n'a laissé partir tout en sentant sa présence, on s'est modulé en densifiant notre ancrage. Le « jeté » progressif par le schème de l'arc et la flèche met en relation avec un espace partagé, comme si le voyage dans le *do* dièse, de plus en plus intense, nous amenait à approfondir notre façon de nous proportionner et notre capacité à englober et être englobé par l'ensemble des connexions possibles qui étirent l'espace partagé. Cet espace partagé semble nous répondre, signifier sa présence par le silence ou la résonance qui émergent comme une « composition » de ce processus perceptif et affectif, comme c'était le cas avec la résonance issue des notes bloquées dans la pédale du milieu. En revanche, dans cet extrait, la matérialisation de l'espace partagé est plus subtile et nous invite à chercher différentes façons de nous proportionner à lui.

### 6.3.5 Vers une trame créatrice

La trame que l'on explore à travers nos connexions ouvre à la mise en relation de nous-mêmes avec le monde : elle nous permet une structure, qui, telle la verticale qui relie toutes les échelles de temps, va nous permettre de jouer avec elle, afin de ne pas forcément lui correspondre, au moment du jeu. Par exemple, nous avons exploré les différentes connexions (à travers le corps) ouvertes par les œuvres et nous avons hiérarchisé les différentes occurrences, en fonction de leurs intensités, des degrés de variation de pédales, du phrasé de Flux, des éprouvés associés au schème du « repousser » ou nous avons joué avec pousser/tirer, divers points de transformation, des imaginaires de relation entre des vides et des pleins, des interférences, etc. La trame qui ressort de cette exploration peut alors nous permettre de nous mettre en relation avec des possibles, au moment du jeu, et de réagir à des imprévus - acoustique, réglage du piano, présence et relation au public, états émotionnels...- en nous ouvrant à la possibilité de ne pas la suivre et de sentir éventuellement que nous jouons cette œuvre « pour la première fois », c'est-à-dire qu'en effet, au niveau de l'expérience et non de « l'objet-œuvre », nous faisons cette expérience de l'œuvre de cette façon-là pour la première fois. Nous avons alors la capacité de créer une expérience intersubjective, puisque dans le

meilleur des cas, nous modulons notre jeu à la fois en fonction de ce que perçoit le public, de ce que nous ressentons de son éprouvé, et de la trame qui émerge comme des mises en relation, comme des connexions possibles entre différentes façons de se rapporter à l'espace.

Au sujet de ce jeu avec la structure, je vais prendre un dernier exemple qui me paraît caractéristique pour ouvrir à ce type d'expérience. La compositrice franco-iranienne et joueuse de santour Farnaz Modarresifar s'inspire beaucoup de l'esprit d'improvisation de la musique traditionnelle iranienne. Dans son œuvre *Balades oniriques*<sup>978</sup> pour piano, violon, deux sopranos, santour et percussion, elle souhaitait à la fois que nous soyons très attentifs à la précision de son écriture rythmique et que nous développions un esprit d'improvisation et de relation entre nous, laissant une grande liberté aux interprètes par rapport au rythme. Son écriture de la pédale au piano renvoie à celle de Stroppa que l'on a décrite, par laquelle on récupère une partie de la résonance en enfonçant la pédale après avoir relâché les touches, pour saisir une « empreinte » sonore. Elle nécessite également une grande précision perceptive, mais aussi une liberté permettant d'être disponible à toute modulation acoustique surprenante qui changerait la temporalité de ce geste.

Fig.87 MODARRESIFAR Farnaz. *Balades Oniriques*, mes.6-12 pour percussions, santour et piano

Ainsi, le début de l'œuvre (cf. fig.87) est écrit originellement pour trio piano/santour/percussions (et adapté pour deux pianistes sur le même piano). Une écriture faite de résonances entre les musiciens joue sur des ambiguïtés entre les sons qui proviennent directement des impacts produits par les musiciens et ceux qui ne proviennent pas directement des impacts. Plusieurs types d'ambiguïtés sont créées. Tout d'abord, le filtrage de la résonance des impacts graves du piano par le jeu de la pédale crée des illusions sonores, comme chez Stroppa ; de plus, les timbres de la percussion émergent eux aussi des impacts du piano, mais aussi les timbres du piano émergent de *crescendos* de roulements de timbales, (ou de roulements de baguettes de timbale dans les cordes graves du piano en version duo) ; on peut ajouter, en version duo de pianistes, le son vibrant du « fil de pêche » qui, accroché à une corde grave et frotté par le pianiste, émerge des résonances des notes graves jouées par l'autre pianiste.

<sup>978</sup> Commande du Collectif G et de France Musique, création radiophonique pour l'émission Création Mondiale sur France Musique ; version pour deux pianistes, violon et chant créée le 16 octobre 2022 au FRAC Centre-Val de Loire. Cf. annexe V

L'écriture en échos et résonances semble exiger une écoute très subtile entre les musiciens. Or, le rythme des « attentes » résonantes entre les partenaires est très précisément écrit (avec des syncofes, des silences mesurés), ce qui pourrait contraindre cette connexion perceptive. Comme Marc Monnet dans *Pour la mort d'amour* (cf.fig.9) évoqué plus haut (qui décale sciemment les impacts d'accords tenus très longtemps afin qu'ils ne tombent pas sur des temps), dans *Balades Oniriques*, la précision rythmique de la tenue des pédales semble excéder ce qui est nécessaire et audible : est-ce qu'on est capable de repérer qu'à tel endroit telle note est tenue une double de croche de plus qu'une blanche pointée, ou qu'à tel autre, la pédale fait un rythme si précis, alors même que l'on cherche à se fondre dans la résonance des autres musiciens ou de la provoquer ? Pourtant, ces valeurs absolues vont au-delà de la nécessité rythmique et de la nécessité du geste moteur créateur du son : elles incitent là aussi les interprètes à moduler leur prémouvement, à sentir des différences entre les impacts, à rester mobilisé toniquement et à construire une trame commune qui met en évidence des différences rythmiques et qui joue avec la périodicité du « mètre » (différences subtiles de durées, d'intensités, éléments de type « commentaire », etc.). Par ailleurs, cette précision permet de ne pas laisser les musiciens se bercer par un « mètre » régulier, mais de nourrir le sentiment d'imminence, c'est-à-dire l'attention aux imprévus issus de la relation à l'environnement et avec autrui, ce qui encourage les musiciens à s'accorder entre eux, au moment du jeu. En effet, la formation en duo (ou trio) ouvre la possibilité de s'accorder très intimement afin de sentir ensemble les « bons moments » de l'impulsion des gestes.

La liberté rythmique est ici permise par la connaissance d'une structure qui n'est pas régulière. On avait évoqué plus haut le « mètre » et la nécessité de sentir « soi en relation à l'autre » pour moduler l'ancrage (*grounding*) régulier, périodique, à chaque temps ou chaque mesure et ainsi pour permettre à nos bras et pied de jouer avec cette structure régulière. En revanche, dans cette pièce, il me semble qu'on s'éloigne davantage de l'écriture de la partition elle-même et on joue avec les attentes d'une structure que l'on a préalablement construite dans un autre espace-temps, pendant le travail. Au lieu, ou en plus, de jouer avec la structure implicite qu'on peut sentir au moment du jeu, (la périodicité, le mètre), on joue avec une trame et avec les attentes de l'autre musicien avec lequel on dialogue : il me semble que la trame travaillée ensemble ouvre à un espace partagé, par le fait même de s'en éloigner et de jouer avec, ensemble.

Ce travail m'a permis de mieux appréhender son œuvre solo *Polaris* que j'ai travaillée ensuite et qui me semble déployer le même type de processus, à la différence que l'on est seul à le vivre. Faisant référence à l'étoile polaire, cette pièce joue principalement sur un bruit de pédale forte, semblable à une respiration et comparable à une écriture du « silence cosmique<sup>979</sup> ». Il est précisément noté rythmiquement et dialogue avec un *fa* puis avec un *mi* répétés dans le suraigu, qui évoquent l'étoile polaire. La compositrice me semble développer de façon « extrême », c'est-à-dire en le traitant comme un élément discursif à part entière, le bruit de l'impact du pied sur la pédale et sa « respiration » – le bruit produit par la mise en vibration des cordes. Elle propose différentes façons de se servir de ce bruit, en général par un relevé progressif de la pédale et par la notation précise du nombre de doubles croches du relevé.

---

<sup>979</sup> HANUSIAK Xenia. ICE Celebrates Gifts Of Iranian Female Composers. Classical Voice North America, 2019



Fig.88 MODARRESIFAR Farnaz. *Polaris*

Dans une deuxième partie, une écriture très rapide dans les aigus forme une sorte de « halo » autour de notes accentuées, comme le halo de l'étoile, qui semble développer le son « scintillant » de la note aigue sur une échelle de temps plus large, à travers des triples croches dans le suraigu ponctuées de notes plus fortes et plus aiguës, rappelant le *fa* de l'étoile polaire.

Cette écriture propice à la poésie et à l'imaginaire m'a confrontée à un certain nombre de difficultés pour vraiment parvenir à la « sentir », au-delà de l'idée de la métaphore. Ces difficultés n'ont été résolues que par le jeu, dans l'instant, avec une trame précise de différences et de rythmes avec laquelle je pouvais jouer et me libérer au moment du jeu. Ainsi, au début, je ne parvenais pas à sentir la nécessité de la précision rythmique, ni l'impulsion pour enchaîner les différents éléments (frappe de pédale et lâcher de la résonance) en suivant le nombre de doubles ou de triples écrits. Mon jeu restait très « objectif », soumis à la succession prescrite des actions. Le dialogue entre la note aigue et la pédale n'était pas vraiment éprouvé. Finalement, j'avais tendance à tomber dans l'écueil de la « compensation gestuelle expressive » en mimant un accroissement de la tension par un investissement actif du geste visible. Mais il ne s'agissait pas d'une modulation tonique, préexpressive, ce qui se voit et s'entend.

### 6.3.5.1 L'attention aux connexions pour élargir le champ attentionnel

Un tâtonnement a eu lieu avant de parvenir à l'émergence du sens, visant à sentir la façon dont les modes de jeu m'affectaient : rester figé pour comprendre « où on en est », rester disponible à une éventuelle suite différente, voire proposer une suite différente en improvisant à partir du même matériau. J'ai commencé à entrevoir une signification tout d'abord lorsque j'ai commencé à éprouver le fait que je répétais quelque chose différemment, et que je jouais afin de modifier un éprouvé qui se situait après mon geste. À ce moment-là, les silences sont devenus des moments où je sentais la « tension » augmenter par rapport à ce que je venais de faire, comme si le lâcher de pédale atteignait son objectif dans le silence, au-delà de lui, comme dans le voyage dans le *do* dièse. Alors, une relation à l'altérité se dessinait, puisque mon attention à la modulation de l'ancrage restait intense même lorsque mes bras n'étaient plus en appui.

En explorant de cette façon, je me suis rendu compte que le problème venait de la focalisation de mon attention sur le côté droit (celui qui jouait au clavier et à la pédale), ce qui créait un « resserrement » de mon attention et une absence de modulation tonique. J'ai donc travaillé sur les connexions et sur mon attention au côté gauche. Ceci a impliqué que je me rende attentive au silence du côté gauche ainsi qu'aux modulations de la qualité de ce silence,

mais aussi à diverses connexions à travers le corps, par exemple aux différences de sensations de mon omoplate gauche, par rapport à l'omoplate droit en activité. Or, ce qui m'a particulièrement intéressée dans cette pièce dont on peut comparer l'écriture au passage « Berio » chez Stroppa (avec relevés de pédale et accords alternés), c'est le fait que la pédale et le *fa* répété sont des plans clairement différents, qui interagissent en mettant en jeu deux espaces présents simultanément : la pédale ne « mène » pas au *fa*, mais au contraire se construit comme un phénomène qui existe en même temps que le *fa* et qui doit être perçu tout le temps. De la même façon, le *fa* est une ligne relativement indépendante. L'imaginaire de « l'étoile » et du « bruit cosmique » lié à ces deux éléments permet de trouver une source d'inspiration afin de les placer dans des espaces immenses et relativement indépendants quoique connectés.

### 6.3.5.2 Investir les connexions à travers le corps et les vécus de résonance

Etant donné la richesse de l'écriture de la pédale dans cette pièce, le travail de la perception du levé de la pédale a été favorisé par le travail du rythme « pelvien-fémoral », tant au niveau sonore qu'au niveau du déséquilibre physique que cela induit. Il a permis de développer une attention au centre du corps afin d'investir les temps entre les impacts au niveau microphonique comme mésophonique. Par ailleurs, j'ai dû trouver des outils d'écoute microphonique pour habiter les résonances de l'écriture. Pour être attentif aux différences de son à l'intérieur de la résonance qui constituent l'écoute microphonique, on peut développer une écoute multisensorielle qui va permettre d'identifier des différences dans le son : par exemple, l'écoute des harmoniques aigus dans les notes étoilées *mi* et *fa* semblent créer un scintillement de type « shhhhhh... » pendant la tenue de la note, type d'écoute des aigus évoqué par Emmanuel Olivier<sup>980</sup>. Dans cette pièce où le jeu de pédale est si important et où un déséquilibre fort s'installe entre gauche et droite, l'ouverture d'un espace partagé est cruciale afin d'être présent à l'écoute des différences et aux virtualisations possibles.

Les gestes fondateurs au niveau du jeu de pédale sont intéressants : deux relevés de pédale dont le geste est identique peuvent être identifiés comme une inspiration puis une expiration, comme un « pousser » et un « tirer ». Ceci les relie perceptivement au niveau mésophonique en créant des différences dans l'intention du prémouvement, et rend attentif à leur sonorité, à leur timbre au niveau microphonique. Tout cela en retour permet d'habiter le rythme de l'articulation coxo-fémorale et de l'attention au bassin. Les flux microphoniques imaginaires se diffusent et nous touchent dans l'espace, par exemple celui du bassin, mais aussi celui de la diagonale à investir entre le côté gauche/haut et bas /droit. En effet, pour me rendre attentive au prémouvement et investir l'espace autour de moi que je sentais resserré et pas signifiant, l'attention à la diagonale a été très utile : comme le pied est investi d'une façon inhabituelle, le ressenti d'une direction opposée vers le haut/gauche permet d'accompagner l'orientation du geste, de le motiver, et permet, comme toujours, de mobiliser la verticalité médiatrice et de sentir les différences d'ancrage pendant chaque silence, ce qui crée la continuité de l'expérience. Le haut semble alors commencer à exister par rapport au bas, et le bas par rapport au haut, polarités qui s'éprouvent l'une l'autre. Le « flux » énergétique se met alors en

---

<sup>980</sup> Cours avec Emmanuel Olivier, CNSMD de Paris.



route, la pédale et le *fa* se mettent alors à dialoguer, comme si deux personnes à la fois se ressentait l'une l'autre, et l'espace autour de soi semble différent, plus malléable.

D'une part, ce type d'écoute permet de hiérarchiser les éléments du premier système et d'imaginer une trame : par exemple, le silence semble éprouvé avant de commencer à jouer, c'est-à-dire que le son ne semble être généré que pour colorer le silence à venir de quelque chose de différent. Puis l'interruption du silence se fait par rapport à l'éprouvé du geste d'avant, comme une insistance, quelque chose qu'on répète plus rapidement, avant d'être aspiré par un silence qui n'est que l'anticipation d'une frappe tenue beaucoup plus longtemps à travers laquelle le Flux se condense jusqu'à ce que la note tenue s'intègre dans cette résonance qu'on met en perspective avant de lâcher brutalement la pédale, et de la réenfoncer en répétant ce geste plus rapidement, à tel point que le *fa* se répète plus tôt, mais que la pédale est déjà enlevée avant. Puis la pédale retombe moins fort, comme un « commentaire » qui achève cette première phrase/ligne, mise en perspective avec le bruit précédent de pédale....

D'autre part, les relations entre *fa* et la pédale et les orientations dans l'espace correspondants semblent se produire dans un espace que je désigne : je me mets en contact avec cette relation. L'aspect épuré de cette musique, la dépendance de l'écriture à l'acoustique et au réglage du piano, le jeu rythmique avec la matière du silence et de l'écoute invite, de façon encore plus saillante que dans d'autres types de musiques, à créer sur le moment le temps de la résonance du levé de pédale, de sa vitesse ainsi que le temps entre la pédale et le *fa*, qui semblent générés directement par l'écoute du silence qu'ils rompent, c'est-à-dire l'écoute de la relation à l'environnement. Dans ce type d'écriture en particulier, il me semble alors que la précision de la trame permet de s'en détacher au moment du jeu, de la « contacter » pendant le prémouvement pour jouer avec elle, de prendre position par rapport à une structure qui envisage déjà la relation entre deux individus. Elle oblige à se projeter à la place de l'auditeur et à se mettre en contact avec cette relation entre deux entités si dépendantes des conditions acoustiques de la salle, du piano, et de l'écoute du public.

### **6.3.5.3 Se mettre à la place du public en restant soi**

Un pas supplémentaire dans la relation à l'altérité me semble accompli lorsqu'on joue non plus avec la structure périodique régulière, mais qu'une partie de soi joue avec la structure de l'autre partie de soi, qui elle-même joue avec la structure périodique régulière. La liberté rythmique de la semi-improvisation recherchée par la compositrice, générée par une trame précise rythmiquement, me paraît dévoiler une « recherche composée » de notre façon de nous mettre en lien avec une trame, cherchant à faire développer notre capacité à nous ajuster face à des imprévus et à nous permettre de créer dans l'instant du jeu.

Ce processus est en général facilité lorsque nous l'avons joué plusieurs fois en public, et donc qu'il a été éprouvé de façon vivante à la place de quelqu'un en contact avec notre trame relationnelle. Dans le champ de la danse, Odile Rouquet parle de ce processus de dialogue entre « ce qu'on a intériorisé » et ce qu'on est en train de faire à travers un « point de réorganisation » à partir duquel on prend des risques : un point « tranquille » qui permet un contact, anticipation, une sécurité qui permet de prendre des risques et me semble correspondre au « point de

transformation » qui permet d'enacter un temps vertical, temps familier et sécurisant, permettant de continuer à étirer le temps.

Par exemple, le point tranquille dans la spirale qui permet de s'organiser par rapport à lui, pendant le mouvement ; par ce qu'il y a un contact (point tranquille), qu'on a la sécurité et qu'on peut bouger librement autour ; il faut qu'il y ait un point de réorganisation ; à partir de là, on prend des risques [...] Dans un mouvement ajusté, l'équilibration est gérée par le système nerveux avant l'action à accomplir ; cette prise de conscience permet la modulation du geste selon la dynamique requise par la chorégraphie. Quand il y a une prise de conscience des paramètres, de qui on est et de l'univers de l'autre, on peut intérioriser ces paramètres et anticiper et donc jouer sur un dialogue entre ce qu'on a intériorisé et ce qu'on est en train de faire et ça c'est une expérience qui est difficile à mettre en mot mais ça crée un temps différé, un espace ouvert qui permet une véritable liberté et par rapport à l'interprète, ça permet au spectateur de se mettre en relation avec ; et ça pour moi c'est véritablement un acte créateur ; c'est pourquoi je trouve le terme de geste créateur, l'interprète créateur d'espace-temps, on pourrait bien sûr mettre plus de mots.... [...] Il a cette capacité d'anticiper qui permet d'avoir cet état d'abandon ; ça me touche beaucoup ; chaque fois qu'on anticipe, il y a un changement postural (appuis) qui permet de prendre des risques ; on s'abandonne à ce qu'on a décidé de faire et il y a un lâcher-prise à ce moment-là.

Les pianistes interrogés au sujet de « l'être joué » évoquent le même type d'expérience : lorsque l'on a construit une sécurité de jeu, lorsque le travail est accompli, on peut « s'abandonner » à ce travail et être disponible, se sentir libre à la création de l'instant, s'ouvrir, se « proportionner à l'espace » et au public. Ce jeu entre structure intériorisée et abandon me semble ouvrir à la capacité à se mettre en contact avec « la relation entre moi et l'autre », comme dans le processus de l'empathie. Il me semble que ce processus ouvre à la capacité de se sentir dans le public et à la dimension créative de l'interprétation dont parle Odile Rouquet. Si la structure que l'on a engrammée pendant le travail implique la façon de mettre en relation les éléments, les espaces, les « faces cachées » de la forme, alors cette liberté qui nous permet de jouer avec la structure nous permet de nous mettre en contact avec « les relations » ramées. Pour reprendre l'imaginaire de *Speech of clouds*, on se met en contact avec la relation entre « le carillon d'air et le courant d'air », on peut sentir leur relation, être le carillon d'air mais aussi se sentir soi-même. À travers ce processus, on peut s'extraire de sa trame sans perdre le fil, on peut la « raconter », ce qui semble générer une expérience d'espace et de temps partagés.



## 7 Conclusion

Tout au long de cette recherche, j'ai considéré l'expérience du musicien de façon globale dans sa relation au monde, ce qui m'a amenée à concevoir la construction de son jeu comme présence à sa relation au monde. Guidée par les œuvres contemporaines de mon corpus qui semblent mettre en lumière cette dimension de la musique, j'ai cherché à appréhender le jeu musical sous l'angle expérientiel de la quête de sens et de la création d'une temporalité subjective. J'ai cherché à sortir des absolus du « texte », de « l'inspiration », de la « virtuosité » afin de tenter de comprendre, grâce à l'apport de disciplines extra-musicales, l'expérience subjective bouleversante que l'on peut appeler avec Marianne Massin le « ravissement » qui peut se révéler dans la magie du jeu musical.

Ce voyage dans le sens de l'expérience musicale a décliné différentes facettes des paradoxes de « l'être décidé » ou de « l'être joué », en particulier ceux que constituent l'impulsion de mouvement « non voulue » et qui pourtant est ressentie comme nécessaire ; le geste qui apparaît au moment ressenti comme le « juste » moment, tout en paraissant relié à tant d'autres moments du jeu à la fois ; le geste qui apparaît dirigé vers une certaine polarité de l'espace mais qui pourtant semble se dérouler corrélativement ailleurs ; le geste qui est profondément « le mien » mais qui semble pourtant être celui de tous ceux présents... Comment travailler afin de donner naissance à une expérience de corps « décidé », alors même que le travail de la succession d'éléments musicaux et de gestes instrumentaux semble amener à une suite de décisions de mouvements ? Comment faire naître une impulsion de mouvement éprouvée comme signifiante « sans le vouloir » ? Cette expérience de « l'être joué » perçue comme extrême, comme « limite », ne semble en apparence pas maîtrisable et ne semble pas pouvoir être le fruit d'un travail du jeu instrumental mais plutôt d'une inspiration dans l'instant, d'un enchantement que l'on distinguerait de la compréhension considérée comme « rationnelle ». Au terme de cette recherche, on peut affirmer que la difficulté de compréhension de cette expérience est liée à une conception de la pratique musicale basée sur l'automatisation d'une succession de gestes producteurs de son au service d'éléments sonores définis et organisés selon une succession de moments, de « maintenant ». Un changement de conception de l'expérience musicale a été nécessaire afin de replacer la dimension sensible du sens au cœur du travail musical et de l'associer intimement à la catégorisation rationnelle des éléments musicaux. L'approfondissement d'un modèle de corps du musicien ancré dans le monde, d'un « corps-matrice », a permis de mieux comprendre cette expérience de « l'être joué » (qui n'en reste pas moins « magique » et rare), et de donner des pistes au musicien pour permettre de faire émerger le sens de sa pratique musicale. Je vais parcourir cette traversée en mettant en évidence les principales positions défendues, avant d'en extraire des idées clés dans le cadre pédagogique (au sens large) pour finalement replacer cette recherche dans le cadre de certains courants de la musique d'aujourd'hui et du sens existentiel qui pourrait être associé à la pratique musicale de l'interprète.

## 7.1 Vers un « corps-matrice » : l'évolution de la problématique de « l'être joué »

Les expériences problématiques décrites au premier chapitre de corps chaotique, déstructuré, de temporalité non vécue, où les éléments ne sont pas connectés, mènent à questionner le modèle de corps traditionnel occidental. Cette problématique initiale du travail apparemment paradoxal, voire impossible, de « l'être joué » et de la spontanéité dans le jeu s'est déplacée au cours de cette recherche à travers un changement de modèle du corps.

Les deux volets de la première partie portant sur les problématiques issues de mon expérience ont montré les limites à la fois de l'analyse musicologique classique graphocentrée et d'une conception du corps « objet ». D'un côté, le graphocentrisme de l'analyse et la pédagogie musicales traditionnelles véhiculent une conception de l'espace quantifié comme « contenant d'objets » qui ne s'articule pas nécessairement avec la conception d'un espace investi et construit par un sujet en lien avec le monde qui est développée dans la suite de la recherche. D'un autre côté, les solutions apportées par les imaginaires de type « schème-image » ont montré également des limites liées à leur utilisation sur un corps considéré comme un instrument au service du « mental ». Les métaphores et imaginaires variés explorés tout au long de la recherche révèlent le vocabulaire très imagé des musiciens et musicologues, notamment en termes d'expérience de l'espace et de corps en mouvement qui s'oriente dans l'espace. Ces imaginaires dynamiques questionnent la construction de la spatialité du musicien. En effet, ces espaces imaginaires semblent chercher à « se transformer » en temporalité dans le jeu instrumental qu'ils tendent à guider. Or, leur appropriation par le pianiste, seul et quasiment immobile, se révèle problématique, amenant aux difficultés soulevées en première partie : problèmes de recherche d'appui, de « tension entre » les notes qui se matérialise par des crispations, qui ne se rapportent pas à une expérience signifiante mais plutôt inconfortable, voire douloureuse.

Cette nécessité de détachement des absolus représentés par le texte musical et par une conception ancrée dans le monde occidental de l'imaginaire, de l'éprouvé, et de l'inspiration poétique comme « irrationnels » m'a menée tout au long de ce travail à la recherche de nouvelles constantes auxquelles l'anthropologie théâtrale et les écrits de musiciens et musicologues sur la temporalité vécue du musicien ont ouvert la voie au deuxième chapitre. L'objectif est alors d'élaborer des pistes et des techniques sur lesquelles le musicien peut s'appuyer pour construire une expérience signifiante.

Par l'analyse de l'expérience, les apports de la phénoménologie, de l'enaction et de la psychomotricité, les paradoxes de « l'être joué » se dissipent lorsqu'on conçoit un « corps-pensée ». Le corps du musicien, au lieu d'être considéré comme un outil au service d'absolus abstraits, s'ancre alors dans le monde et dans sa relation toujours évolutive à l'environnement et à autrui. Il apparaît alors comme lieu d'émergence du sens, défini comme un « corps-matrice ». Le processus de « réfléchissement » proposé par Benoît Lesage vise à développer une approche du corps de l'interprète qui soit motivée, au-delà de son aspect fonctionnel, par l'exploration perceptive d'éprouvés signifiants. L'expérience du sens émerge alors de la relation entre corps et environnement et l'impulsion de mouvement naît des variations de cette

relation, à l'intersection entre les aspirations et contraintes du sujet et celles du monde et d'autrui.

### **7.1.1 L'attention à la relation au monde**

Selon les chercheurs en anthropologie théâtrale et en danse abordés au deuxième chapitre, les artistes de scène chercheraient une impulsion de mouvement vécue comme spontanée, nécessaire, qui émergerait avec fluidité et évidence. Cet éprouvé en amont du mouvement qui se déploie dans l'espace permettrait de faire émerger la signification du mouvement. Leur travail se situerait alors au niveau « préexpressif », à travers la recherche du « prémouvement » qu'on a défini comme une modulation tonique. L'existence de la modulation tonique précédant et accompagnant le mouvement visible définirait alors la « réalité » du mouvement et son ancrage dans une nécessité d'agir par une mise en relation avec le monde. Elle émergerait lorsque le mouvement n'est pas exécuté comme simple déplacement d'un segment du corps dans l'espace afin de produire un son plus ou moins long et plus ou moins fort, mais au contraire lorsque le mouvement émerge et est conduit en fonction d'un éprouvé tonique dont l'attention de l'artiste capte la modulation permanente. La notion « d'écoute à-reculons » avancée par Savouret, qui résonne avec plusieurs témoignages et écrits musicaux, a permis d'appréhender l'importance de la qualité de l'attention au moment « entre » les éléments musicaux et « entre » les gestes. Permettant de mettre en perspective le tout-juste-passé avec ce qui va advenir, l'écoute « active » semble générer le mouvement à venir et capter la modulation tonique recherchée.

Les recherches en psychomotricité ont permis d'aller plus loin afin de comprendre la notion de « prémouvement » et de « modulation du flux énergétique » appréhendée en anthropologie théâtrale. La modulation tonique, c'est-à-dire la variation de l'état de tonus du corps, correspond à une variation de la relation éprouvée au monde en fonction de la façon dont le monde exerce une pression sur le sujet et de la façon dont le sujet se rapporte au monde en se laissant plus ou moins être affecté par cette pression. Comme la modulation tonique ne peut pas être décidée par la volonté *sur* le corps, de la même façon que l'on ne peut pas décider de faire un mouvement « décidé », on a développé les modalités d'apprentissage d'un type d'attention qui permet de ressentir les modulations toniques, de les capter pendant le jeu et de les accompagner afin de modeler la qualité du mouvement. Au cours des différents chapitres de ce travail, j'ai donc creusé la notion d'acuité perceptive, à la recherche d'une attention perceptive toujours plus ouverte à l'intensité de l'éprouvé. À quoi et comment se rendre attentif en jouant, qui permette d'être présent à son expérience, de la modeler et de la rendre signifiante, de « se sentir habiter le temps » ?

### **7.1.2 Le temps vécu comme une façon « d'être situé » dans le monde**

En s'appuyant sur Merleau-Ponty et les recherches anthropologie théâtrale et en neurosciences, je développe l'idée que la temporalité du sujet émerge de la construction et du développement de sa spatialité.

En effet, si les usages des métaphores évoquées au premier chapitre montrent des limites, en revanche la nécessité d'investir l'espace de jeu apparaît au cœur des solutions trouvées pour construire la temporalité et l'impulsion du geste reliant et délimitant les éléments musicaux dans le temps. La phénoménologie, la psychomotricité et les recherches en danse m'ont permis de comprendre le rôle des métaphores spatiales utilisées en permanence par les musiciens afin de construire leur jeu et habiter le temps ainsi que les modalités de leur utilisation dans l'apprentissage. En ce sens, il est tout d'abord important de différencier la focalisation visuelle sur le geste comme déplacement dans l'espace qui fonde une conception de l'espace quantifié, délimité en fragments, comme en parle par exemple Renaud Méric, de l'investissement pathique de l'espace qui permet de construire la spatialité et fonde un espace habité par l'individu. À l'inverse de l'espace « contenant » et quantifiant l'espace « entre » les objets ou les éléments, la spatialité est une construction qui apparaît dans la relation à autrui et à l'environnement, et peut être développée par une attention qui englobe à la fois soi et autrui, qui tisse des connexions entre les parties du corps et entre soi et le monde.

#### **7.1.2.1 La relation à l'altérité au cœur du prémouvement : changer son point de sentir**

L'étude de la phénoménologie et des recherches en psychomotricité sur le développement de la temporalité et de la spatialité abordées au chapitre 3 permet de comprendre le processus de construction du corps en lien avec l'environnement et la façon dont le sens du mouvement émerge d'un contexte et d'un type d'attention à son éprouvé.

Je me suis intéressée au développement de l'enfant qui apprend à être vertical et à s'orienter dans l'espace. Le processus d'apprentissage de la verticalité a lieu à travers l'élan du bébé vers le monde, afin de communiquer, d'aller vers l'environnement. C'est par les échanges et ce qu'il ressent des retours de son environnement, donc par un processus intersubjectif, que le bébé construit une tonicité dite « assertive » qui lui permet de se tenir debout. Dans une perspective développementale, chaque mouvement vivant du bras est un « mouvement vers », précédé d'un prémouvement qui est une orientation (ou « aimantation » selon Roquet) vers l'environnement associée à une attitude par rapport au poids subjectif. Par exemple, lorsqu'on lève le bras à l'horizontale, Roquet met en évidence la qualité de l'attention qu'on va utiliser pour éviter de se déporter vers la droite avec le bras, mais au contraire de se rééquilibrer en permanence pendant tout le déroulé du mouvement, entre un mouvement qui va vers et une contre impulsion de ce mouvement.

En cela, il ne s'agit pas seulement de « résister », de « lutter », mais d'instaurer une relation avec l'altérité (entre soi qui « va vers » et soi qui « reste là » et « pousse le sol ») en développant sa capacité à changer, ce que Berthoz appelle son « point de sentir » entre celui de « l'autre » et le sien. À travers ce geste fondamental qui implique la capacité à « habiter » un autre espace que le sien tout en « restant » là où on est (et donc à changer de point de vue), on se sent soi-même en train d'interagir avec l'environnement, et cette expérience est signifiante parce qu'il s'inscrit en relation au monde, entre l'orientation du sujet vers lui et le ressenti de la rencontre avec le monde. C'est ainsi que le bébé apprend à mettre en place la tonicité assertive, pour se poser en tant qu'individu par rapport au monde et porter une parole. Pour

cela, il doit apprendre à changer son point de sentir : se mettre à la place de l'autre, tout en restant à la sienne.

Pour un interprète, la capacité à se mettre à la place de l'autre tout en restant à la sienne nourrit la temporalité du jeu. Le fait de prendre un point de vue, de chercher la continuité entre les éléments, de les mettre en perspective les uns aux autres, c'est toujours écouter ce qu'il vient de faire et porter un point de vue sur ce qu'il vient d'entendre, c'est instaurer une relation à son « autre soi » qui implique l'élaboration d'une tonicité assertive. La verticalité n'est donc pas le fruit d'une volonté de redressement du corps (« tiens-toi droit »), mais d'une mise en relation à « l'autre en soi » qui est conséquence de l'investissement de l'espace, du déplacement du point de sentir.

La notion de relation à l'altérité s'est donc avérée cruciale, mise en évidence dans les notions de « présence » et de « prise » phénoménologique, ainsi que de la dynamique perceptive révélée par le chiasme du « touchant/touché ». Toutes les techniques et théories développées dans les parties 2 à 6 ont finalement visé à développer cette relation à l'altérité, en commençant par les métaphores utilisées par les artistes « joués » par l'espace et par le clavier. On a cherché à montrer qu'une temporalité subjective pouvait naître de cette relation à l'altérité et de l'enrichissement proprioceptif correspondant.

### **7.1.2.2 La tonicité assertive pour habiter le temps**

Dans cette conception du corps ancré dans le monde, chaque mouvement vivant est précédé et suivi d'une alternance perceptive (déplacement du point de sentir) par laquelle on se ressent, entre le référentiel de l'autre et le sien. En tant que pianiste, travailler sur le prémouvement, c'est alors revenir à ce fondement de la motivation de ses gestes. L'investissement pathique de l'espace, c'est-à-dire la capacité à habiter de façon « éprouvée » l'espace, à changer son « point de sentir », permet de faire le lien et de délimiter différentes « variantes d'être soi-même » en relation au monde et à autrui. Comme l'expliquent Lesage, Roquet, ou des phénoménologues comme Kozak faisant écho aux conceptions de Merleau-Ponty. Ce processus fondamental de déplacement du point de sentir entre le sien et celui d'autrui, génère une temporalité, prend ou « enacte » un temps, qui est le temps de l'intégration entre l'éprouvé du sujet à « sa » place et l'éprouvé du sujet à « celle d'autrui ». Si la spatialité et la temporalité émergent du système corps/environnement, alors habiter l'espace est un processus qui est inséparable de l'habitation du temps.

Un résultat essentiel de cette réflexion consiste en l'importance de la tonicité assertive, et donc de la construction de la spatialité, pour faire émerger la temporalité de l'interprète. La tonicité assertive permet de délimiter et de relier différentes variantes de « l'autre de soi ». Elle permet aussi de passer d'une polarité de l'espace à une autre, puisque nous avons vu que le schème du repousser/jaillir au fondement de l'apprentissage de la verticalité est aussi celui qui permet de passer de devant à derrière, de gauche à droite, c'est-à-dire de passer de différentes possibilités « d'être situé » aux autres. Le mouvement actuel émerge alors de la projection imaginée de ces différentes variantes. En effet, le mouvement composé de différentes caractéristiques absolues n'est pas décidé « en lui-même » en amont ; au contraire, il émerge de la mise en perspective entre tous ces « autres de soi » possibles, dans un temps et un espace



où le mouvement n'est plus, ou n'est pas encore. Son émergence apparaît alors comme « spontanée », d'un corps « décidé ».

### **7.1.2.3 La temporalité vécue**

La notion de temporalité « vécue », générée par l'expérience du sujet incarné dans le monde, a donc été abordée sous plusieurs angles qui impliquent une construction de la spatialité, en particulier :

- Le souvenir d'un certain « moment » est conçu comme le souvenir d'une façon « d'être situé », comme le souvenir de différentes « prises » sur le monde au sens phénoménologique, c'est-à-dire comme la projection de différentes possibilités d'être. L'espace est perçu alors comme potentiel de mouvement et émerge en même temps que les « choses », de la même façon que le son apparaît enrobé de résonance et de silences. Le temps se tisse alors par la mise en perspective des façons « d'être situé ».
- Le temps généré par le processus de l'empathie est décrit par Berthoz et analysé par plusieurs spécialistes du mouvement (Lesage, Rouquet, etc.) comme un aller-retour perceptif entre « ma » place et celle d'autrui et de son intégration. Nous avons décrit ce processus d'aller-retour perceptif (entre touché/touchant, écouté/écoutant, fondu dans le monde/se retournant sur le monde) comme un entrelacement perceptif essentiel à l'émergence du sens, qui permet de « se sentir soi » depuis le point de « sentir de l'autre » et de « se sentir autre » depuis le point de « sentir de soi », et que l'on peut capter en entraînant son attention. Dans le jeu musical, ce processus permettrait de « se sentir soi » à un certain instant du jeu (en train de jouer tel élément musical) tout en se projetant « autre » (en train de jouer un autre élément), et de « se sentir autre », situé ailleurs, tout en « se sentant soi », situé ici. Cela permettrait alors de construire une temporalité subjective par empathie avec d'autres « variantes d'être soi-même », ou de « variantes d'être autre ». L'apprentissage intersubjectif du changement de point de sentir constituerait alors le point clé de l'émergence de la temporalité et coïncide avec les expériences « d'être joué » où l'espace « s'ouvre » et le temps « se déploie ».

Cette conception du temps « incarné » et intimement lié à l'expérience de l'espace comme « potentiel d'action », comme projection imaginative de soi en relation au monde, comme « pouvoir d'être », a permis de mieux comprendre les règles d'anthropologie théâtrale définies en au 2<sup>ème</sup> chapitre ainsi que les écrits de musiciens et musicologues sur le « rythme » comme temporalité vécue. Elle ouvre aussi à différentes techniques utilisées par certains musiciens et danseurs, permettant de mieux les comprendre, et de les explorer pour aller plus loin dans l'investigation de la notion de « présence ».

### **7.1.3 Explorer et construire différentes nuances d'être-autre**

À partir de l'étude de conceptions phénoménologiques et de recherches en psychomotricité, la relation à l'altérité est alors apparue comme fondamentale à approfondir afin de développer l'expérience de l'espace et du temps et l'acuité perceptive de l'artiste. Afin de tisser cette relation à l'altérité, l'imaginaire se révèle comme une force très puissante pour

faire émerger le sens du mouvement en ouvrant le « mouveur » à sa dimension sensible multisensorielle et en rendant l'impulsion de mouvement nécessaire. Comment naviguer dans son corps avec l'attention (fusion corps/esprit), quelles régions du corps sont connectées pendant notre développement et quelles relations pouvons-nous ressentir entre nos parties du corps considérées comme différentes variantes d'être soi-même ?

L'objectif est de parvenir à une acuité perceptive qui permette de sentir des nuances très subtiles afin de pouvoir mettre en perspective des éprouvés différents dans sa mémoire comme étant différentes virtualités de soi. L'attention aux différentes zones et polarités connectées du corps permet de découvrir les « impensés du corps » comme autant « d'autres de soi » qui étaient ignorés. Grâce aux bases théoriques constituées dans les deuxièmes et troisièmes chapitres, on a pu détacher l'imaginaire des écueils soulevés au premier chapitre et chercher à en déduire davantage de pistes pratiques.

Les différentes pistes pratiques proposées ont creusé les manifestations des modulations toniques qui se traduisent par des changements de la qualité du geste et des changements de forme du corps. Afin d'éprouver « l'autre en lien » tout en restant soi et de capter toutes les variations de qualité dans cette relation entre soi et l'autre, on peut réfléchir d'une part à des pratiques qui permettent de capter perceptivement différentes qualités de prémouvement (lié à l'Effort de Laban, au chapitre 4), et d'autre part à des pratiques qui explorent les changements de forme du corps et permettent d'investir l'espace en connectant différentes polarités de l'espace et parties du corps entre elles (la Forme, au chapitre 5).

### **7.1.3.1 Explorer les variations toniques par l'attention**

Tout d'abord, lié à la notion de « prise » phénoménologique », l'imaginaire de « l'espace entre » les notes et les mouvements, plein de potentiel de projection du corps dans l'environnement, est apparu comme un outil de présence aux modulations toniques, permettant de capter la naissance du prémouvement. Dans cette perspective, l'attention à la relation et à l'évolution de la relation entre « vide » et « plein » est utilisée par de nombreux artistes danseurs et musiciens et permet de sentir de subtiles variations de nuances de qualité de mouvement. Les témoignages de musiciens ainsi que la notion de « temps vertical » a permis de développer la technique qu'on a appelée « point de transformation », qui permet de poser l'attention très finement sur les variations entre les moments « entre » les éléments musicaux, à partir d'un point qui semble stable mais qui pourtant est varié en permanence.

Les limites rencontrées par l'aspect en apparence « impalpable » de ces techniques attentionnelles ainsi que l'exigence perceptive des œuvres abordées de Stroppa ou Parra m'a poussée à diriger l'exploration de l'attention et de la qualité du prémouvement en partant du corps.

C'est alors qu'afin de chercher une grille de lecture plus approfondie aux modulations captées à l'écoute et d'explorer davantage les « impensés du corps », l'exploration des paramètres de l'Effort de Rudolf Laban (notamment le Flux et le Poids) a donné des outils d'analyse de la qualité du geste très intéressants qui mériteraient, je pense, de plus amples développements à l'avenir.

Dans ma pratique personnelle et pédagogique, cela m'a permis de développer mon répertoire de qualités de gestes, d'intensifier ma présence à leur phrasé et à leurs nuances, ainsi que de pouvoir me projeter dans des échelles de temps plus longues et plus courtes. La découverte de cette grille de l'Effort et de la façon, dont Angela Loureiro la fait explorer à ses étudiants, permet de mettre des mots et des représentations sur des éprouvés qui sont parfois entrevus, effleurés dans le jeu musical et qui ne demandent qu'à être développés, mais qui se heurtent au manque d'outils et de représentations dans le domaine musical pour les comprendre et les construire. Par l'exploration des paramètres de l'Effort, la découverte de certains « motifs subconscients », par exemple dans *Au cœur de l'oblique*, a donné lieu à des surprises et des révélations quant à la qualité de geste effectivement recherchée. Par ailleurs, la notion d'affinités entre certains facteurs d'Effort et de Forme a permis aussi de poser son attention sur des difficultés et de mieux accompagner le geste par l'attention. Particulièrement lié à la pratique musicale, le facteur « Flux » en particulier et ses nuances permettent de réfléchir aux nuances du « geste de l'écoute » connecté au prémouvement. Cette catégorisation des attitudes par rapport à l'environnement ouvre à un éprouvé enrichi et permet de hiérarchiser les différents éprouvés de l'expérience musicale, en les projetant dans le temps. Ainsi, elle donne des pistes concrètes pour ouvrir à la « pensée/action » cherchée en anthropologie théâtrale.

### **7.1.3.2 Les rythmes du corps-en-lien**

La recherche de davantage de pistes de navigation attentionnelle dans le corps m'a amenée à un point crucial de ma recherche développée dans les deux derniers chapitres. Afin de travailler sur le paramètre Flux découvert dans le champ de l'Effort, je me suis demandé comment retenir plus ou moins le geste de l'écoute et le mouvement à venir, sans provoquer de crispation qui serait liée à une volonté « sur » le corps. Pour cela, je me suis demandé plus précisément comment l'attention pouvait naviguer dans le corps afin que le sujet se sente résister à quelque chose en éprouvant à la fois la « chose » et « soi » en relation. Cela m'a mené à une question plus générale : je me suis demandé plus concrètement comment motiver les mouvements d'orientation dans l'espace de jeu pianistique afin de faire émerger la nécessité de bouger vers la droite, la gauche, et de connecter ces polarités de l'espace.

À travers les écrits de Peggy Hackney reprenant Bartenieff et de certains praticiens en Technique Alexander, l'étude de ce que j'ai appelé les rythmes du corps dans le domaine de la Forme lié à celui de l'Effort a ouvert des pistes concrètes d'exploration du corps et du sens de ses orientations dans l'espace. Chaque partie du corps est décrite comme connectée à une autre, ce qui a permis une extraordinaire navigation de l'attention entre les points de sentir et à connecter. J'ai parfois parlé de « corps-en-lien » afin de mettre en évidence le fait que les connexions explorées entre les zones du corps sont aussi des connexions entre le corps et le monde et non seulement des connexions « intra-corporelles ». L'étude des rythmes du corps-en-lien (en particulier le rythme huméro-scapulaire, pelvien-fémoral), des schèmes de connexions issus du développement (centre/périphérie, coccyx/tête, haut/bas, gauche/droite, etc.) ainsi que les phrasés fondamentaux de relation au monde (Céder/Pousser/Atteindre/Tirer) mettent en valeur leur dimension non seulement fonctionnelle mais signifiante, c'est-à-dire à la fois expressive et impressive. L'exploration dynamique et affective de ces connexions et

rythmes a constitué une révélation pour moi car elle a apporté des pistes concrètes afin de faire naître des phrasés entre soi et le monde, permettant d'être présent et d'accompagner les variations de Flux. L'attention très fine à ces rythmes a un impact important sur la construction de la temporalité subjective. Elle permet de percevoir des formes musicales délimitées et reliées entre elles dans un temps très court ou au contraire inhabituellement long, ainsi qu'à faire le lien perceptivement entre gauche et droite, de façon à ressentir « l'autre de soi » en connexion et d'avoir les moyens de mettre en relation plusieurs éléments ou « personnages » différents à la fois.

Cette étude de la tonicité et de l'apprentissage des rythmes du corps-pensée m'a permis de comprendre que ce qu'on entend par « tension musicale » ne se module pas par la tension volontaire et ne se ressent pas seulement dans le jeu comme une « tension », mais plutôt comme un appui et une « aimantation » entre soi et l'environnement, pour reprendre ce terme de Christine Roquet que je trouve évocateur. D'après les descriptions des chercheurs et artistes, à travers ce qu'on appelle les appuis et la « tension entre », on ressent plutôt des sensations d'agrandissement de l'espace intercorporel, intersonore, des sensations de prolongement, des flux, des imprégnations, des connexions entre différentes zones en perpétuels changements. La capacité à varier les appuis, leurs intensités, leur Flux est alors permis par la pensée imageante : on peut accompagner toutes ces sensations et imaginaires qui émergent, afin d'en moduler le ressenti. La pensée accompagne l'éprouvé et l'éprouvé la nourrit à travers des propositions d'imaginaires et d'expressions qui incitent à ce qu'on a développé comme étant « l'attitude périphérique » perceptive. Les techniques abordées permettent d'être présent aux processus à l'œuvre, aux modulations toniques posturales et de les accompagner pour en amplifier la perception, les nuances, et l'intensité afin d'apprendre à les varier en fonction d'une trame. Tout cela permet d'habiter « l'intervalle entre », c'est-à-dire de s'extraire de la succession des instants et des gestes et de créer un rythme, un temps vécu.

## **7.2 Pour une construction du corps dans la pédagogie musicale**

Les techniques d'apprentissage des schèmes développementaux, des rythmes du corps abordées dans les champs de la danse, psychomotricité et des disciplines somato-sensorielles ont participé à mon questionnement de la pédagogie instrumentale traditionnelle dans le milieu classique.

Une construction du corps sous-jacente à l'interprétation de l'œuvre me paraît nécessaire afin d'apprendre à s'articuler, se délimiter et se relier dans l'espace et dans le temps, comme délimiter les éléments de l'œuvre et les relier dans le même prémouvement. Elle s'instaure par un travail « préexpressif » que j'ai résumé à travers les points suivants qui me semblent insuffisamment développés dans l'enseignement, alors qu'ils me semblent révéler une grande partie de l'intérêt de l'apprentissage musical pour un individu :

- Le travail de groupe, le contact avec d'autres pour enrichir la façon dont on s'articule au monde.
- La connaissance du corps et de son fonctionnement, non seulement pour « savoir » intellectuellement et « utiliser » correctement le corps, mais surtout pour le fictionner, l'explorer par l'attention, pour se construire des histoires afin de faire exister

perceptivement des zones et leur connexion qui quelquefois n'existaient pas, n'étaient pas éprouvées.

- L'imagination des flux, des lignes entre tout ce qui fonctionne ensemble dans le corps, pour moduler son tonus.
- L'articulation et la connexion de la gauche par rapport à droite, du centre par rapport à la périphérie etc. pour construire un rapport à l'altérité
- Le phrasé du prémouvement qui met en évidence le schème essentiel Céder/Pousser/Atteindre/Tirer.
- L'exploration collective et individuelle de la dimension affective des modulations de forme du corps et de qualité du geste (paramètres de l'Effort, mais aussi rythmes (rythme huméroscapulaire, « rythme pelvien-fémoral », etc.).

Afin de développer ces différents points qui construisent le phrasé du prémouvement, le recours aux images et métaphores est essentiel. Celles-ci sont considérées comme le vecteur essentiel d'un processus permettant de (re)créer une fusion corps/esprit et enrichir le rapport au monde du sujet. Les modalités de leur usage se sont considérablement approfondies au fil de la recherche : les imaginaires visent avant tout à exercer l'attention perceptive, à permettre d'être présent aux « impensés du corps », à développer l'acuité perceptive et les connexions.

### **7.2.1 Mettre en perspective musicalement des variantes d'être autre**

Afin de connecter ces différents aspects à la pratique pianistique, je résumerai trois axes de travail qui me paraissent apparaître de cette étude sur les rythmes du corps. Plus particulièrement liés à la pratique musicale et au travail d'une œuvre, ils sont sous-tendus par l'utilisation des outils de modulation tonique abordés dans l'ensemble du travail (métaphores, imaginaires de flux, d'espace, sensation de poids, etc.).

Tout d'abord, de façon transversale, il me paraît important d'explorer la sensation de déséquilibre assez subtile au piano afin de sentir le moment de réorganisation des appuis, notamment par un simple levé de bras, assis au piano. On peut le faire en particulier sur des œuvres où il y a peu d'investissement physique en apparence et où pourtant l'enrichissement proprioceptif pour capter la modulation tonique est essentiel à l'éprouvé de la structure de l'œuvre : par exemple, les levés de pédale chez Stroppa, les *ppppp* ou les phrases lyriques chez Chopin.

### **7.2.2 Travailler l'expérience de la délimitation par le Céder et Pousser**

Pour traiter la problématique de la délimitation et connexion entre les éléments musicaux, je prends l'exemple de l'écoute/du jeu d'une seule note. Si l'on considère le processus dans la perspective de la succession des instants, alors une note réellement écoutée, éprouvée, susceptible d'affecter les individus présents, me semble être une note anticipée par un prémouvement et succédée par une écoute à reculons. Cependant, ces deux aspects vont ensemble : lorsqu'on a l'intention d'écouter à reculons, on met « l'énergie dans le temps » pour reprendre la terminologie de l'anthropologie théâtrale, c'est-à-dire que dans l'anticipation du

mouvement, on vise l'éprouvé de « l'après-geste » : ainsi, l'attention connecte ces deux moments « avant » et « après » la note. Par ce processus, on met en perspective ce que nous étions avant le geste, ce que nous sommes en ce moment et ce que nous serons après le geste à travers un ensemble de virtualités simultanément projetées. Par ce processus, ce qui est essentiel, c'est l'expérience que l'on fait de la délimitation et de la connexion de nous-mêmes par rapport à autrui (autrui étant un « autre de soi » susceptible d'apparaître à un autre moment du jeu, mais pouvant être aussi une projection imaginée de quelqu'un d'autre). En sortant de la conception de « l'objet-son » pour analyser « l'expérience temporelle de la délimitation/connexion », on délimite alors un son par rapport à la résonance ou au silence qui l'entoure, dans le même geste que l'on se délimite soi-même en saisissant ce son par notre écoute et en projetant d'autres façons possibles de se rapporter au sonore. Par cet état d'attention à « l'espace entre », à l'attente et à la connexion avec tant d'autres possibles, le temps est « habité » ; il peut alors sembler passer plus lentement, ou bien on peut ressentir un calme, même si le tempo est rapide : à chaque instant, on enacte ses virtualités, on met en perspective les éprouvés sonores afin de laisser le corps faire un choix. Il peut alors en découler une liberté par laquelle on se sent créateur, même si on interprète une œuvre déjà écrite.

Afin de rendre cette expérience de la délimitation/connexion entre différentes possibilités d'être plus aisément palpable, le schème essentiel Céder et Pousser associé à l'Atteindre et Tirer peut être très utile. Lorsqu'on se délimite par le Céder et Pousser, on définit ses frontières par rapport à la surface d'appui et on éprouve ses capacités, sa « prise », pour pouvoir s'appuyer et s'orienter : en se délimitant et se connectant, on délimite « une » note, « une » figure, ou « une » partie d'une œuvre. Puis les phrasés de Céder/Pousser/Atteindre/Tirer peuvent s'enchaîner, et l'attention aux différences entre chacun de ces phrasés préexpressifs permet de tisser la continuité entre les figures et les éléments musicaux, chaque phrasé étant anticipé et remémoré.

Certes, le prémouvement peut émerger spontanément de façon « instinctive », sans même que le musicien ne connaisse le fonctionnement du corps et le phrasé, par exemple par l'apprentissage de l'écoute à-reculons tel qu'on le pratique implicitement dans l'enseignement musical. Cependant la pratique de ce schème me paraît permettre une expérience de la délimitation beaucoup plus accessible, plus concrète à transmettre et plus formatrice et saine. Elle ne remplace en aucun cas le travail de l'écoute et toutes les techniques de mise en perspective de variations sonores éprouvées qui sont au centre de la recherche du musicien, mais elle vient les enrichir et dans certains cas, leur donner la possibilité d'être construites.

### **7.2.3 La mise en perspective de « variantes d'être autre » dans l'espace**

L'étude des schèmes de mouvement proposés par Bartenieff tels que Peggy Hackney les explique permet d'aller plus loin dans cette mise en perspective des éprouvés. À travers la capacité à « réagir à l'espace » en imaginant l'axe vertical, le mouvement vivant met en perspective, connecte le centre et la périphérie, la gauche et la droite, chaque côté de la diagonale, etc. En travaillant sur l'axe vertical médiateur des plans de l'espace, on s'oriente toujours à gauche par rapport à la droite, en bas par rapport à en haut, etc. Ceci a une implication très importante pour le musicien : afin de connecter et de délimiter les éléments musicaux et

variantes d'être « autre », on cherche à éprouver son orientation vers la droite en fonction de son éprouvé virtuel à gauche, afin d'investir les deux espaces simultanément. Cette capacité à déplacer son point de sentir en fonction des polarités de l'espace me paraît centrale, en particulier pour le pianiste qui suit plusieurs voix à la fois, dans plusieurs registres, et qui va être amené, comme dans les exemples du corpus, à se déplacer entre les différents registres sans que ce déplacement en lui-même soit « expressif », mais dans le but de faire des plans sonores, comme si plusieurs personnes interagissaient dans des espaces différents et relativement indépendants.

#### **7.2.4 Phraser en se variant dans le temps de l'œuvre**

L'enrichissement de la proprioception développé à travers ces deux premiers points permet de varier dans le temps le Flux et le Poids, de phraser le Flux du mouvement, de varier les distorsions temporelles expressives. En particulier, cela permet d'habiter les résonances et les silences pendant lesquels le prémouvement émerge, de percevoir les nuances de la retenue du geste et de son poids. De cette façon, on peut envisager une trame d'éprouvé précise qui doit contenir ces différents temps de *sats*, et leur hiérarchie d'intensités et de retenue.

Il me semble qu'au piano du moins, les nuances de Flux et son phrasé, c'est-à-dire la façon de retenir le geste et l'écoute, sont liés à la façon de réaliser le Céder/Pousser/Atteindre/Tirer. En effet, on joue sur des *sats* et des différences de timbres subtiles pour faire entendre que telle ou telle note est retenue par rapport à l'autre : on joue sur la qualité du geste et non pas sur l'aspect visuel du mouvement. Une façon de penser le Flux condensé de Laban au piano et de jouer avec la « tension entre les notes » est alors de créer un « Céder/Pousser » au centre du corps plus long que l'Atteindre/Tirer correspondant. En retenant l'attention au centre entre les gestes, en étirant le temps, par exemple en prolongeant l'allongement du bas du dos, on fait alors attendre l'Atteindre/Tirer et on *se* fait attendre à soi-même.

Les échelles de temps communiquent alors en un phrasé qui est un phrasé d'attention à l'altérité, aux déplacements entre les points de sentir.

### **7.3 Musique d'aujourd'hui et sens de l'existence**

Ces pistes d'apprentissage et de travail donnent une dimension concrète et pratique à la construction de la temporalité et de la forme perçue de l'œuvre. Mais au-delà de ces aspects pratiques, elles me semblent aussi permettre d'ancrer la pratique musicale de façon plus globale dans la recherche de sens de son existence. En effet, le geste musicien apparaît dans la relation au monde, mêlant l'expressivité et le fonctionnel de façon inextricable.

Les éléments musicaux sont alors intimement liés à la construction de l'espace et du temps à travers le geste qui l'individu oriente vers le monde, appuyé sur ce qui le soutient. Le phrasé de densification pour jaillir qu'apprend le bébé, qui lui permet de se développer, de communiquer et d'enrichir son pouvoir, sa « prise » sur le monde, son accomplissement, me paraissent être en jeu à travers chaque geste et chaque nuance du jeu musical et artistique. Il me

semble que toute recherche en sémiotique musicale est inséparable de ce questionnement et de cette recherche sur le corps dans sa relation au monde et sur l'attention à ce processus.

Dans cette perspective, cette recherche m'a amenée à comprendre à quel point la présence aux rythmes du corps et la définition des nuances de qualité de geste pouvait permettre de mieux comprendre les enjeux des œuvres d'aujourd'hui de mon corpus. L'exploration des rythmes du corps a permis de mettre en évidence la façon dont la présence et l'accompagnement de ces processus fondamentaux permettent de générer une temporalité qui semble nécessaire, vécue, « organique » au sujet. Le corps considéré dans sa globalité comme un tissage de connexions permet de mieux appréhender la dimension existentielle de ces œuvres d'aujourd'hui. En faisant de ces processus la substance de l'œuvre et un matériau compositionnel, elles questionnent la façon dont on est (et éventuellement dont on devient) un corps-esprit ancré dans le monde.

Il me paraît passionnant de constater que dans ce travail, la pensée et l'éprouvé fusionnent totalement puisque l'éprouvé d'une certaine « qualité d'être au monde » est rendu possible par l'attention et par la catégorisation de différentes façons d'être sur une échelle de gradation (par exemple le Flux ou le Poids). Afin d'accompagner le plus subtilement possible son expérience, il est alors nécessaire de créer des représentations des possibles : si l'on peut sentir que l'on peut être en Flux plus condensé en le mesurant dans l'échelle de ses possibles, alors on peut modeler son expérience sans la « décider », sans la vouloir, mais en « étant décidé » par rapport à tous ces possibles que l'on projette dans le temps. Le geste émerge alors avec une certaine qualité qui n'est pas prédéterminée mais qui est fonction des autres possibilités de qualités de Flux à venir et passées.

### **7.3.1 Construire le fil de l'œuvre et le fil de soi dans le même mouvement**

Le développement de ces outils et conceptions permet d'éclairer des paramètres compositionnels et des demandes de compositeurs et compositrices qui paraissent à la limite du possible et qui touchent à une « recherche composée ». Lorsque l'expérience « purement » sonore (dont on a développé qu'elle était nécessairement multisensorielle), ou l'idée de « l'objet musical » défini en lui-même, ou encore les techniques attentionnelles qui accompagnent le rapport au sonore révèlent des limites pour éprouver la structure de leurs œuvres, alors l'expérience et la connaissance des processus du corps-en-lien semblent prendre place au centre de la recherche du musicien.

La recherche de la continuité de soi et de celle de l'œuvre paraît d'autant plus cruciale qu'elle apparaît comme un défi dans certaines œuvres d'aujourd'hui où la référence à un sujet dansant ou chantant n'est pas évidente : l'œuvre se structure et dénoue son fil dans le même mouvement où l'interprète joue avec ses variantes de lui-même projetées dans le temps pour tisser son fil de soi. Permettant de creuser la « chair » de la relation entre soi et le monde, le jeu musical peut alors ouvrir des dimensions extra-quotidiennes de l'existence et participer à faire émerger plus largement le sens de notre incarnation, semblant transcender toutes les différences et normes de styles, de « niveau », de traditions, tout en jouant avec ces structures normatives qui servent d'appui au musicien.



### 7.3.2 Perspectives

Ces apports théoriques et pratiques nourrissent mes recherches futures pédagogiquement et personnellement, notamment dans le champ de la musique d'aujourd'hui et de la création interdisciplinaire. Cette recherche a donné des bases à mon investissement personnel et pédagogique dans la musique d'aujourd'hui et des éléments de réponse à mon questionnement relatif à mon rôle de musicienne dans la société. En plaçant le corps au monde du musicien au cœur du temps musical et de l'émergence du sens, elle ouvre une liberté à l'interprète et lui permet de développer une profondeur expérientielle qui me paraît nourrir le sens de son jeu et de sa recherche. Dans le domaine de la musique d'aujourd'hui qui questionne la place du sujet dans le monde et joue avec ses processus, il me paraît essentiel de comprendre ces schèmes et cette inscription du corps-en-lien dans la musique.

Si au début de ma recherche, il était question pour moi de faire aboutir une création artistique en me servant des différentes pistes développées, j'ai cependant, en cours de route, choisi de me limiter au travail effectué avec des œuvres déjà écrites et aux témoignages des compositeurs et des musiciens, et ainsi de dissocier l'écriture de la thèse de la création d'une œuvre qui lui serait en particulier liée. Par ailleurs, cette dissociation a favorisé l'inclusion à la fois du répertoire classique et contemporain dans la recherche de sens du mouvement et m'a permis de faire le point sur mon expérience, de façon à servir de base à mes projets futurs. Les œuvres qui ont été créées personnellement ou par le Collectif G que j'ai fondé pendant mon cursus doctoral sont intimement liées au processus de réflexion. Pour la suite de la recherche théorique et pratique, il reste pour moi à concevoir des projets artistiques se servant des bases posées dans cette recherche et à approfondir mon expérience pratique (en partie hors du champ musical) des principes d'anthropologie théâtrale et de la recherche en psychomotricité (par exemple par la danse-thérapie telle que je l'ai découverte dans la structure IRPECOR).

Ce travail consolide et synthétise ce qui a formé mon identité artistique en ouvrant de nouvelles perspectives créatives que seul ce travail me permet d'explorer. Les propositions de pistes concernant les processus du corps-en-lien permettent de comprendre l'interprétation musicale de façon ancrée dans l'existence et dans le développement de la personnalité globale de l'individu. Ceci me paraît alors essentiel à aborder dans le cadre de la pratique enseignante, qu'elle s'adresse aux amateurs ou aux professionnels. Il s'agit aussi de l'amorce d'une démarche qui me paraît mieux inclure le public dans la création d'aujourd'hui, puisqu'elle permet de comprendre l'expérience musicale à partir de schèmes qui fondent notre relation au monde et nous concernent tous.

## Bibliographie

ABSM-André Bullinger. (Ed. par)) *La fonction proprioceptive. De la construction d'un ancrage corporel au sentiment d'exister*. Editions Erès, 2022.

ALTIERI Lorenzo. *Eidos et Pathos*. Corporéité et signification entre phénoménologie et linguistique cognitive. Bucharest : Zetaboks, 2009.

ANAKESA KULULUKA Apollinaire. *Du fait gestuel à l'empreinte sonore, Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 14 | 2001, mis en ligne le 04 avril 2012. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1832>

ANDRIEU Bernard. (Ed. par) *Philosophie du corps*. Paris : Vrin, 2010.

ANDERS Günther. *Phénoménologie de l'écoute*. Philharmonie de Paris Editions, 2020.

ANZIEU Didier. *Le moi-peau*. Paris : Dunod, 1995.

ANZIEU Didier. (Ed. par) *Les contenants de pensée*. Paris : Dunod, 2003.

BACHELARD Gaston. *Poétique de l'espace*. Presses Universitaires de France, 1957.

BACHELARD Gaston. *L'intuition de l'instant*. Stock, 1994.

BAINBRIDGE-COHEN Bonnie. *Sensing, feeling, and action*. Contact Editions, 2012.

BARBA Eugenio, SAVARESE Nicola. *L'énergie qui danse*, Bouffonneries n°32/33, 1995.

BARBA Eugenio. *Le canoë de papier, traité d'Anthropologie théâtrale*. L'Entretemps, 2004.

BARENBOIM Daniel. *La musique éveille le temps*. Paris : Fayard, 2008.

BERGER Eve. « Dans mon corps se fait jour de manière non loquace que quelque chose se prépare... » *Approche en première personne d'un moment de vigilance vécu en introspection sensorielle. Intellectica. Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive*, n°66, 2016/2. Phénoménologie de la vigilance et de l'attention. Philosophie, sciences et techniques. pp.103-124. DOI : <https://doi.org/10.3406/intel.2016.1820>

BERGER Eve, VERMERSCH Pierre. *Réduction phénoménologique et époque corporelle : Psycho- phénoménologie de la pratique du « point d'appui »*. 2006, *Expliciter* 67 : 45-50.

BERGSON Henri. *L'énergie spirituelle*. Presses Universitaires de France, 2017.

- BERGSON Henri. *Durée et simultanéité*. Presses Universitaires de France, 1998.
- BERNARD Michel. *L'altérité originaire ou les mirages fondateurs de l'identité*. *Protée*, volume 29, numéro 2, 2001, p. 7-24. <https://doi.org/10.7202/030622ar>
- BERNARD Michel. *De la création chorégraphique*. Centre National de la Danse, 2001.
- BERNARD Michel. *De la corporéité fictionnaire*. *Revue internationale de philosophie*. 2002/4 (n° 222), p. 523-534. DOI : 10.3917/rip.222.0523
- BERNAYS Michel, TRAUBE Caroline. *Verbal expression of piano timbre : Multidimensional semantic space of adjectival descriptors*. Actes du congrès International Symposium on Performance Science, août 2011. Ed. par Aaron Williamon, Darryl Edwards, Lee Bartel, European Association of Conservatoires (AEC).
- BERNAYS Michel, TRAUBE Caroline. *Investigating pianists' individuality in the performance of five timbral nuances through patterns of articulation, touch, dynamics, and pedaling*. *Frontiers in Psychology*, 04 March 2014. Volume 5 – 2014. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00157>
- BERNSTEIN Leonard. *Young People's Concert. What Is a Melody ?* Written by Leonard Bernstein. Original CBS Television Network Broadcast, 21 December 1962. <https://youtu.be/e7h7MDJ3fno> <https://leonardbernstein.com/lectures/television-scripts/young-peoples-concerts/what-is-melody>.
- BERTHOZ Alain. *Le sens du mouvement*, Odile Jacob, 1997.
- BERTHOZ Alain. *La décision*. Paris : Odile Jacob, 2003.
- BERTHOZ Alain. *Physiologie de la perception et de l'action*. *L'annuaire du Collège de France* [En ligne], 109 | 2010, mis en ligne le 24 juin 2010. DOI : <https://doi.org/10.4000/annuaire-cdf.358>
- BERTHOZ Alain, JORLAND Gérard. *L'empathie*. Odile Jacob, 2004.
- BOGART Anne. *The view points book. A Practical Guide to Viewpoints and Composition*. Nick Hern Book, 2014.
- BOISSIERE Anne. *L'espace acoustique, ou le sentir lui-même*. A partir d'Edwin Straus. *Phantasia*, VOL .5 (2017), p.8-18.
- BOISSIERE Anne, « Vers une psychologie du mouvement : l'espace acoustique d'Erwin Straus, entre musique et danse », *Insistance*, 2011/1 (n° 5), p. 55-68. DOI : 10.3917/insi.005.0055.

- BONDI Antonino. *Entre énonciation, perception sémiotique et socialité du sens : phénoménologie de la parole et activité de langage, Signifiances (Signifying)*, 2017.
- BOTTIGLIERI Carla. *Soigner l'imaginaire du geste : pratiques somatiques du toucher et du mouvement*, in *Soigner qui peut (la vie)*, sous la direction de Valérie Marange, Chimères, n°78, Toulouse, Erès, 2013.
- BROOK Simon. (Réalisateur) *Peter Brook. Sur un fil...* [film ; DVD] Brook productions, Arte France, Cinemaundici, 2012.
- BROWER Candace. *A Cognitive Theory of Musical Meaning*. *Journal of Music Theory*, vol. 44, no. 2, 2000, pp. 323–79.
- BULLINGER André. *Le développement sensori-moteur de l'enfant et ses avatars*. Editions Erès, 2007.
- CANNONE Clément. *Enseigner l'improvisation ? Entretien avec Alain Savouret*, Tracés. *Revue de Sciences humaines* [En ligne], 18 | 2010 URL : <http://traces.revues.org/4626> ; DOI : 10.4000/traces.4626
- CAMPIGNION Philippe. *Les chaînes musculaires et articulaires*. Méthode GDS, aspects biomécaniques. Centre de formation professionnelle Campignon, 2019.
- CAMPOS Rémy. *Aux origines du piano français : le jeu perlé*. [Film] Conservatoire de Paris, 2015. [https://youtu.be/U\\_5IVqKg-0E48](https://youtu.be/U_5IVqKg-0E48)
- CANO Ruben. *Setting the Body in Music. Gesture, Schemata and Stylistic-Cognitive Types*. Paper presented at International Conference on Music and Gesture. University of East Anglia (Norwich, UK). 28-31 August 2003.
- CARUSO Giusy, COOREVITS Esther, NIJS Luc & LEMAN Marc. *Gestures in Contemporary Music Performance : A Method to Assist the Performer's Artistic Process*. *Contemporary Music Review* 35 (2016): p.402 - 422.
- CELIBIDACHE Sergiu, *La musique n'est rien*. Textes et entretiens pour une phénoménologie de la musique, Actes Sud, 2012.
- CHALLET-HAAS Jacqueline, *La symbolisation du mouvement issu de la cinétographie Laban*, CND, 2015.
- CHOUVEL Jean-Marc, DONIN Nicolas (éd.). *Analyser l'interprétation*, Musurgia - Analyse et Pratique Musicales, vol. 12, n° 4 (2005), Eska, Paris.

CHOUVEL Jean-Marc. *ANALYSE MUSICALE Sémiologie et cognition des formes temporelles*. L'Harmattan, 2006.

CHOUVEL Jean-Marc. *Apprendre à écouter*, Mélanges pour Jean-Pierre Mialaret, Université Paris IV Sorbonne, Paris, p. 4-5.

<http://jeanmarc.chouvel.3.free.fr/textes/Apprendreaecouter0.1.pdf>

CHOUVEL J-M. *Esquisses pour une pensée musicale : les métamorphoses d'Orphée*. Paris Montréal : l'Harmattan ; 1998. p.312.

CHOUVEL, Jean-Marc. *Avec le temps, il n'y a pas de forme sans mémoire*, [communication au colloque *Musique et mémoire* organisé par l'Université de Paris 8, équipe d'accueil *Esthétiques, Musicologie et Créations musicales*, les 29 et 30 novembre 2001]. in Olive, Jean-Paul (éd.), *Musique et mémoire*, L'Harmattan, Paris, 2003.

CHUEKE Z. *Étapes d'écoute pendant la préparation et l'exécution pianistique*. Paris: Observatoire musical français, Université de Paris Sorbonne; 2004. 97 p. (Documents de recherche OMF).

CLARKE, N. *Cook Interpretation and Performance in Bry Harrison's*, 2002.

CLARKE Eric. *Ways of Listening : An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. New York and Oxford : Oxford Univ. 2005.

CLARKE David, CLARKE Eric. *Music and consciousness : A continuing project*. Arts and Humanities in Higher Education, 2014. p.13(1-2), 77-87.

<https://doi.org/10.1177/1474022213514796>

COOK Nicolas *Beyond the score*, Oxford University Press, 2013.

COTTIN Raphaël, *Réflexions sur la forme en LMA (Analyse du mouvement Laban)*, CND, 2012.

COTTIN Raphaël. LOUREIRO Angela. *Le conte de fées comme partition corporelle, L'impulsion d'envoûtement dans l'effort de Rudolf Laban*. Repères, cahier de danse 2012/2 (n° 30), pages 29 à 31.

DAMASIO Antonio. *L'erreur de Descartes*. Odile Jacob, 1995.

DAMASIO Antonio. *Le sentiment même de soi*. Odile Jacob, 1999.

DAVIDSON Jane W. *Visual Perception in Perception Manner in the Movements of solo musicians* [Internet]. [cité 21 janv 2017].

<http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/030573569302100201>

DAVIDSON Jane W. *Qualitative insights into the use of expressive body movement in solo piano performance : a case study approach*. *Psychology of Music*, 2007, 35(3), 381–401. <https://doi.org/10.1177/0305735607072652>

DAVIDSON Jane W. *The Role of the Body in the Production and Perception of Solo Vocal Performance*. A Case Study of Annie Lennox. *Musicae Scientiae*, 2001, 5(2), 235–256. <https://doi.org/10.1177/102986490100500206>

DE ALCANTARA Pedro. *Indirect Procedures. A Musician's Guide to Alexander Technique*. Oxford University Press, 2013.

DECLERCK Gunnar. *Physique de l'espace et phénoménologie de l'espace*. *Philosophia Scientiæ*, 2011/3 (15-3), p. 197-219. DOI : 10.4000/philosophiascientiae.694.

DECROUX Etienne. *Paroles sur le mime*. Librairie théâtrale, 1994.

DELALANDE François. *Le geste, outil d'analyse : Quelques enseignements d'une recherche sur la gestique de Glenn Gould*. *Analyse Musicale*. 1988;(10):436.

DELALANDE François. *La musique au-delà des notes*. Presses Universitaires de Rennes, 2019

DELALANDE, François, *Music Analysis and Reception Behaviours*. *Sommeil by Pierre Henry* », *Journal of New Music Research*, vol. 27, n°1-2, 1998, p.13-66.

DELALANDE, François. *La terrasse des audiences du clair de lune de Debussy : essai d'analyse esthétique*, *Analyse Musicale*, n°16 (en anglais n°16 bis), p.75-84.

DELECRAZ Cyril. *Propositions d'analyse du geste du musicien par la théorie de l'Effort de Rudolf Laban. L'exemple de Toucher*. (Vincent-Raphaël Carinola, 2009), pour thérémine et électronique. 4e Colloque des doctorants du CTEL, Nice, 17-18 octobre 2016. Sous la direction de Cyril Délécraz, Andrea Giomi et Alessandra Sini. <http://revel.unice.fr/symposia/actel/index.html?id=1142>

DEPRAZ Nathalie. *La double attention*. *Essays in Celebration of the Founding of the Organization of Phenomenological Organizations*. Ed. CHEUNG, 2003. Chan-Fai, Ivan Chvatik, Ion Copoeru, Lester Embree, Julia Iribarne.

DEPRAZ Nathalie. *Le paradigme éactif à l'épreuve de sa pragmatique expérientielle en première personne*. In: *Intellectica. Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive*, n°43, 2006/1. Internalisme / externalisme. pp. 59-65. DOI : <https://doi.org/10.3406/intel.2006.1329>

DEPRAZ N., VARELA F., VERMERSCH P. *On becoming aware : a pragmatics of Experiencing/A l'épreuve de l'expérience. Pour une pratique phénoménologique.* Amsterdam : John Benjamins, PubCo, 2003.

DESESQUELLES Anne-Claire. *Au rythme de la vie.* Nice : Ovadia, 2008.

DE SOUZA Jonathan. *Music at hand, bodies and cognition,* thèse Chicago, 2013.

DIMON Théodore. *Le corps en mouvement.* Editions Guy Trédaniel, 2014.

DOKIC Jérôme. *La dualité de la perception. Intellectica. Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive,* n°43, 2006/1. Internalisme / externalisme. pp.67-72. DOI : <https://doi.org/10.3406/intel.2006.1330>

DOWD Irène. *Les Techniques d'analyse du mouvement et le danseur/ed. par Odile Rouquet,* Recherche en mouvement, 1991, p.70.

DREYFUS Hubert. Sous la direction de Bernard Andrieu, *Philosophie du corps.* Vrin, 2010.

EIGELDINGER Jean-Jacques. *L'Univers musical de Chopin.* Fayard, 2000.

EIGELDINGER Jean-Jacques. *Chopin vu par ses élèves.* Editions Fayard, 2006.

EUSTACHE Marie-Loup. *Le concept de rétention chez E. Husserl : une mémoire constitutive aux sources de la mémoire de travail.* Revue de neuropsychologie, 2009/4 (Volume 1), p.321-331. DOI : 10.3917/rne.014.0321.

FELIX François. « La musique, ou le sujet à son commencement. Vers une phénoménologie de l'indivisible. » *Les Études Philosophiques,* no. 3, 2012, pp.319–44. <http://www.jstor.org/stable/23272801>.

FLEURY Cynthia. *Métaphysique de l'imagination.* Editions folio, 2000.

FLEURY Cynthia. *Imagination, imaginaire, imaginal.* Presses universitaires de France, 2006.

FREMIOT Marcel, POITRENAUD Sébastien. *Energie et UST / Vers une sémiotique générale du temps dans les arts/* Ed. par Emmanuelle RIX, Marcel FORMOSA. Editions Delatour France, 2008, p.211-218.

FREY A., DAQUET A., POITRENAUD S., TIJUS C., FREMIOT M., FORMOSA M., PROD'HOMME L., MANDELBJROJT, J., TIMSIT-BERTHIER M., BOOTZ, P., HAUTOBOIS X., BESSON M. « Pertinence cognitive des unités sémiotiques temporelles. » *Musicae Scientiae,* 2009. 13(2), 415–440. <https://doi.org/10.1177/102986490901300209>

FURUYA Shinichi, ALTENMÜLLER Eckart. « Flexibility of movement organization in piano performance ». *Frontiers in Human Neuroscience*, n°7, 1662-5161, 2013.  
DOI : 10.3389/fnhum.2013.00173

FURUYA Shinichi, KINOSHITA Hiroshi. « Roles of proximal-to-distal sequential organization of the upper limb segments in striking the keys by expert pianists. » *Neurosci Lett.* 2007;421(3):264-269. doi:10.1016/j.neulet.2007.05.051

GALLWEY Timothy. *The inner game of tennis*. Random House, 1997.

GIBSON James J. *Le système haptique. / The senses considered as perceptual systems*. Trad. fr. dans *Nouvelles de Danse*, n°48-49, automne/hiver 2001, 94-120, p.103.

GINOT Isabelle, MCHÉL Marcelle. *La danse au XXe siècle*. Larousse, 2008.

GINOT Isabelle, MALLET Gabrielle, NIOCHE Julie *et al.* « De l'image à l'imaginaire », *Repères, cahier de danse*, 2006/1 (n° 17), p. 3-8. DOI : 10.3917/reper.017.0003.

GODARD Hubert. « Le geste manquant. » Entretien avec Daniel Dobbels et Claude Rabant, in *Revue internationale de psychanalyse*, Erès éditions, n°5, 1994, p. 63-75.

GODARD Hubert. « Le regard aveugle. » Entretien avec Suely Rolnik, in *Catalogue de l'exposition Lygia Clark*, Musée des Beaux-arts, Nantes, 2005, p. 73-78.

GODARD Hubert. « Fond / Figure : entretien avec Hubert Godard », in [www.pourunatlasdesfigures.net](http://www.pourunatlasdesfigures.net), dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018.

GODARD Hubert. *Le geste et sa perception*. in Isabell Ginot : *la Danse au XXème siècle*, Bordas, 1995.

GODARD Hubert. « Le souffle, le lien ». *Marsyas*, Institut de pédagogie musicale et chorégraphique, n°32, décembre 1994, p.27-31.

GODARD Hubert. *C'est le mouvement qui donne corps au geste*. in *Marsyas*, Institut de pédagogie musicale et chorégraphique, n°30, juin 1994, p.72-77.

GODØY Rolf Inge, JENSENIUS Alexander Refsum. *Body Movement in Music Information Retrieval. International Society for Music Information Retrieval Conference*, 2009.

GRITTEN Anthony, KING Elaine, *Music and gesture*, Ashgate, 2006.

GODELIER Maurice. *L'imaginé, l'imaginaire et le symbolique*. CNRS, 2015.



GODØY Rolf, JENSENIUS Alexander, NYMOEN, Kristian. *Chunking in Music by Coarticulation*. Acta Acustica united with Acustica. Department of Musicology, University of Oslo, 2010.

GRABOCZ Márta. *Narratologie musicale. Topiques, théories et stratégies analytiques*. Hermann, 2021.

GRISEY Gérard. *Ecrits*. Editions MF, 2008.

GROTOWSKI Jerzy. *Vers un théâtre pauvre*. Editions l'âge d'homme, 1971.

GUERRA LISI Stefania, STEFANI Gino. *Les styles prénatals dans les arts et dans la vie*, L'Harmattan, 2009.

GUILAIN André, PRY René, « D'un miroir l'autre. Fonction posturale et neurones miroirs », *Bulletin de psychologie*, 2012/2 (Numéro 518), p. 115-127. DOI : 10.3917/bupsy.518.0115. URL : <https://www.cairn.info/revue-bulletin-de-psychologie-2012-2-page-115.htm>

HACKNEY Peggy. *Making Connections Total Body Integration Through Bartenieff Fundamentals*. New-York : Routledge, 2002.

HARGADEN Helena, FENTON Brian. *Théorie de l'intersubjectivité et transactions non-verbales*. Actualités en analyse transactionnelle, 2009/3 (N° 131), p. 1-27. DOI : 10.3917/aatc.131.0001.

HATTEN Robert S. *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*. Indiana University Press, 2018.

HATTEN Robert S. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Indiana University Press, 2004.

HATTEN Robert. *Les degrés de narrativité en musique*. Dans *Narratologie musicale. Topiques, théories et stratégies analytiques*. Ed. par GRABOCZ Márta. Hermann, p.205-218, 2021.

HAUTBOIS Xavier. *Essai de classement des UST selon des catégories de mouvements temporels. / Vers une sémiotique générale du temps dans les arts/* ed. par Emmanuelle RIX, Marcel FORMOSA. Editions Delatour France, p.207-209, 2008.

HAYES Janys. *The « Interplace » in Actor Training: Yat Malmgren's Character Analysis*. Faculty of CreativeArtsUniversity of Wollongong Australia, 2008.

HAYES Janys. *Sensitive Space: Malmgren's Inner Attitudes*. Australasian Association for Drama, Theatre & Performance Studies (ADSA 2016): Resilience: Revive, Restore,

Reconnect. Ed. R. Scollen & M. Smalley. Australia: University of Southern Queensland and Artsworx, p. 26-35, 2016.

HENNING Ina. *Displaced Spaces, Shocks, Negations : A Musical and Gestural Analysis of Stefan Wolpe's Studies for Piano, Part I (1946-48) and Its Implications for Performance*. University of Toronto, 2013.

HERRY Christophe, FRIZE Monique, GOUBRAN Rafik. *Étude thermographique de pianistes lors d'une séance de travail: Évolution de la température superficielle des muscles et premières interprétations*. Recherche en éducation musicale. p.24, 89-104, 2006.

HÖLSCHER Florian. *Anmerkungen zu Marco Stroppas Zyklus miniature estrose für pianoforte d'amore*, Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, p.19-24  
<https://www.mpiwg-berlin.mpg.de/Preprints/P366.PDF>

HURPEAU Laurent. *Marie Jaëll : un cerveau de philosophe et des doigts d'artiste*. Sous la dir. de Laurent Hurpeau. Préf. de Alban Ramaut. Lyon : Symétrie. 2003.

HUTWOHL Joël. « La comédie du muscle. Entretien avec Claire Heggen ». *Revue de la BNF*, 2012/1 (n° 40), p. 44-49. DOI : 10.3917/rbnf.040.0044.

IMBERTY Michel. *La musique creuse le temps*. Paris : l'Harmattan, 2005.

IRUBETAGOYENA Keti. *Peut-on enseigner la présence scénique ? Delphine Eliet, une pédagogue à la croisée des théories de l'art du jeu qui ont marqué le XXème siècle théâtral*. Thèse de Doctorat en Etudes théâtrales. Ecole Normale Supérieure de Lyon, 2013.

JEANNEROD Marc. *Le cerveau volontaire*. Paris : Odile Jacob, 2009.

JOHNSON Mark. *The body in the mind*. University of Chicago press, 1987.

JOHNSON Jennifer. *Enseigner le body mapping aux enfants*. Trad. Claire Stefani. Editions Van de Velde, p.74-76, 2019.

JOHNSON Mark, LARSON Steve. *Something in the Way She Moves*. Metaphors of Musical Motion Metaphor and symbol, Lawrence Erlbaum Associates, Inc.18(2), p.63-84, 2003.  
<http://philosophy.uoregon.edu/profile/markj/>

JOUBERT Muriel. *La musique de Debussy et l'espace des profondeurs*. Editions Universitaires de Dijon, 2018.

KADDOUCH Robert. *Enseigner l'interprétation musicale*. Ressouvenances, 2017.

KADDOUR Fériel, sous la direction de Joëlle Caullier. *Le geste du pianiste : étude sur le jeu musicien*. Lille 3; 2009.

KAWAMOTO Hideo. *L'autopoïèse et « l'individu » en train de se faire*. *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, p.136, 347-363, 2011. <https://doi.org/10.3917/rphi.113.0347>

KENDON Adam. *Gesture. Visible Action as Utterance*. Cambridge: Cambridge University Press. 2004.

KIM Won. *Les contrepoids du mime corporel dans le monde contemporain*. Thèse de Doctorat. Université Paris 8.

KLEIN Michael. *La quatrième Ballade de Chopin analysée comme récit musical*. Dans *Narratologie musicale. Topiques, théories et stratégies analytiques*. /ed. par GRABOCZ Márta. Hermann, p.421-433, 2021.

KOSSLYN Stephen, GANIS Giorgio, THOMPSON William. *Neural foundations of imagery*. *Nat Rev Neurosci* 2, 635–642 (2001). <https://doi.org/10.1038/35090055>.

KOZAK Mariusz. *Enacting musical time, the bodily experience of new music*. Oxford University Press, 2020.

KURTAG György, *Entretiens, Textes, Dessins*. Contrechamps, p. 64, 2009.

LABAN Rudolf. *La maîtrise du mouvement*. Trad. Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien. Actes Sud, 1994.

LABAN Rudolf. *Espace dynamique*. Trad. Elisabeth Schwartz-Remy. Bruxelles : Ed Contredanse, 2003.

LABAN Rudolf, LAWRENCE Frederick C. *Effort*, Macdonald & Evans, 1974.

LACCHE Maria. *L'imaginaire musical entre création et interprétation*. L'Harmattan, 2006.

LACHAUX Jean-Philippe. *Le cerveau funambule*. Paris : Odile Jacob, 2020.

LAKOFF George. JOHNSON Mark. *Les métaphores dans la vie quotidienne*. Trad. Michel de Fornel. Les éditions de minuit, 1986.

LANGNER Jörg. *Multidimensional Dynamic Shaping*. Proceedings of the Third Triennial ESCOM Conference, Uppsala, p.713-718, 1997.

LARSON Steve. *Musical Forces: Motion, Metaphor, and Meaning in Music*. Musical Meaning and Interpretation, Indiana University Press, 2012.

LASSERRE Evelyne, GUIÏOUX Axel. *Corps et yoga ou la quête de fusion du sens et du sensible : approche ethnologique de groupes associatifs*. Thèse de doctorat en Sociologie et anthropologie, Université Lyon 2, 2002.

LASSUS Marie-Pierre. *Gaston Bachelard musicien*. Presses Universitaires du Septentrion, 2010.

LAUNAY Isabelle. *Le don du geste*. *Protée*, volume 29, numéro 2, p.85–96, 2001.  
<https://doi.org/10.7202/030629ar>.

LEAO Maria. *La présence totale au mouvement*. Paris : Point d'appui, 2005.

LECOQ Jacques. *Le corps poétique*. Actes sud, 1997.

LEGERET Katia. *Esthétique de la danse sacrée*. Paris : Geuthner, 2001.

LEHMAN Damien. *Le métronome et le pendule*. Article inédit.

LEHMAN Damien. *La condition pianistique*. Article inédit.

LEHMAN Damien. *Entre Chopin et son piano*. Article inédit.

LENAY Charles. *Enaction, Externalisme et Suppléance Perceptive*. *Intellectica*, 43, p.27-52, 2006. DOI : 10.3406/intel.2006.1326.

LENAY Charles, SEBBAH François-David. *La constitution de la perception spatiale. Approche phénoménologique et expérimentale*. *Intellectica*, 32, p.1 ,45-86, 2001.  
DOI : 10.3406/intel.2001.1611.

LENAY Charles, SEBBAH François David. *La constitution de l'expérience d'autrui*. *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg [En ligne]*, 38 | 2015, mis en ligne le 03 décembre 2018, consulté le 27 avril 2020. <https://doi.org/10.4000/cps.450>

LE MOAL (Ed. par) *Dictionnaire de la Danse*. Larousse, 1999.

LE RUN Jean-Louis. *Intersubjectivité et empathie : les miroirs, la musique et la danse*. *Enfances & Psy*, 2014/1 (N° 62), p.16-28. DOI : 10.3917/ep.062.0016.

LESAGE Benoît. *Jalons pour une pratique psychocorporelle*. Toulouse : éditions Erès, 2012.

LESAGE, Benoît. *Un corps à construire*. Toulouse : éditions Erès, 2021.

LESAGE Benoît. « Pour un corps imaginant. La somatisation commence au niveau locomoteur. » *Psychosomatique relationnelle*, 2015/2 (N° 5), p. 9-21.  
DOI : 10.3917/psyr.161.0009.

LEVY Fabien (textes réunis). *Les écritures du temps*, L'Harmattan/ IRCAM, 2001.

LIU Xiaoluan, XU Yi. *Relations between affective music and speech: evidence from dynamics of affective piano performance and speech production*. *Front Psychol.* 2015;6:886. Published 2015 Jul 8. doi:10.3389/fpsyg.2015.00886.

LOUPPE Laurence. *Esthétique de la danse contemporaine*, Contredanse, 1997.

LOUREIRO Angela. *Effort : l'alternance dynamique*. Ressouvenances, 2013.

LOUREIRO Angela. *Sens, volumes et tracés. Une perspective sur la relation entre le corps et l'espace*. *Enfances & Psy*, 2006/4 (n° 33), p. 140-146. DOI : 10.3917/ep.033.0140.

LOUREIRO Angela, CHALEET-HAAS Jacqueline. *Exercices fondamentaux de Bartenieff*. Editions Ressouvenances, 2012.

MALDINEY Henri. *Regard, parole, espace*. Éditions L'âge d'homme, 1973.

MALETIC Vera. *Body, space, expression*. Editions Mouton de Gruyter, 1987.

MARK Thomas. *What every pianist needs to know about the body*. Chicago : GIA Publications, Inc., 2003.

MASSIN Marianne. *Les figures du ravissement*. Editions Gasset, 2001.

MATHIEU Marie-Christine. *Gestes et postures du musicien*. Réconcilier le corps et l'instrument. Editions Format, 2013.

MCADAMS Stephen. *Perception et cognition de la musique*. Vrin, 2015.

MCNEILL, David. *Language and Gesture (Language Culture and Cognition)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

MERIC Renaud. *Appréhender l'espace sonore. L'écoute entre perception et imagination*. Paris : l'harmattan, 2012.

MERLEAU-PONTY Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard 1945.

MERLEAU-PONTY Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 1964.

- MERLEAU-PONTY Maurice. *L'œil et l'esprit*, Paris : Gallimard, 1964.
- MICHON Pascal. *Sommes-nous en train d'assister à l'émergence d'un nouveau paradigme scientifique : le paradigme rythmique ?* Rhuthmos, 6 décembre 2011 [en ligne].  
<http://rhuthmos.eu/spip.php?article342>
- MILANOVIC Therese. *Learning and Teaching Healthy Piano Technique: Training as an Instructor in the Taubman Approach*. Paperback, 2014.
- MIRODAN Vladimir. *The Way of Transformation (The Laban-Malmgren System of Dramatic Character Analysis)*. PhD thesis, Royal Holloway, University of London, 1997.
- MIRODAN Vladimir. *The actor and the character*. Explorations in the psychology of transformative acting, Routledge, 2018.
- MOUJAN Carola. *L'expérience de l'entr'espace*. Interfaces numériques, 2013, vol. 2, n°2, consulté le 04/06/2020, URL : <http://dx.doi.org/10.25965/interfaces-numeriques.1824>
- MUSCIANISI Véronique. *Une pédagogie du mouvement dramatique : la formation de l'acteur au sein de la compagnie du Théâtre du Mouvement*. L'Annuaire théâtral, 2014, (55), 101-113. <https://doi.org/10.7202/1033705ar>.
- NEUHAUS Heinrich. *L'Art du piano*. Paris : Van de Velde ; 1971.
- OIDA Yoshi. *L'acteur flottant*. Actes Sud, 1992.
- OIDA Yoshi. *L'acteur invisible*. Actes Sud, 2008 [1998].
- OLLAGNIER-BELDAME Magali. « Expérience corporelle, cognition et émergence de sens. » *Intellectica*. La revue de l'Association pour la Recherche sur les sciences de la Cognition (ARCo), 2019, Numéro spécial L'Activation de son Corps Vivant., 71, p.21-38. halshs-02417675
- OVIEDO Alvaro. *Des champs de forces : György Kurtág, Helmut Lachenmann et la question du geste musical*. Thèse de musicologie. Université Paris 8, 2012.
- PECKEL Mathieu. *Le lien réciproque entre musique et mouvement étudié à travers les mouvements induits par la musique*. Thèse de Doctorat en psychologie. Université de Bourgogne, 2014.
- PERSSON Roland. *The Subjectivity of Musical Performance: An Exploratory Music-Psychological Real World Enquiry Into the Determinants and Education of Musical Reality*, Philosophy Thesis, University of Huddersfield, England, 1993.

- PESSON Gérard. *Anatomie de l'envers. Pour Daniel Dobbels*. Repères, cahier de danse, 2007/2 (n° 20), p.29-31. DOI : 10.3917/reper.020.0029.
- PETIT Jean-Luc (2006/1). *Dedans ou dehors : est-ce bien la question ?* Brassac Christian (Eds), Internalisme / Externalisme, *Intellectica*, 43, (pp.79-84), DOI: 10.3406/intel.2006.1332.
- PETITMENGIN Claire. *L'énaction comme expérience vécue*, *Intellectica*, 2006/1, 43, p.85-92, 2006.
- PEZIN Patrick. (Ed. par) *Etienne Decroux, mime corporel*. L'Entretiens, 2003.
- PEZIN Patrick. *Le livre des exercices*, Montpellier : L'Entretiens, 2012.
- PINARD Sylvie. *L'invisible visible*. Bibliothèque et archives nationales du Québec, 2016.
- PROCHIAANTZ Alain. *Qu'est-ce que le vivant ?* Seuil, 2012.
- REGNAULD Hervé. *Les concepts de Félix Guattari et Gilles Deleuze et l'espace des géographes*, *Chimères*, 2012/1 (N° 76), p. 195-204. DOI : 10.3917/chime.076.0195.
- REPP Bruno. « Expressive timing in Schumann's Träumerei : an analysis of performances by graduate student pianists. » *J. Acoust. Soc. Am.* 98, 2413–2427,1995. doi: 10.1121/1.413276
- REPP Bruno. « The dynamics of expressive piano performance : Schumann's Träumerei revisited. » *J. Acoust. Soc. Am.* 100, 641–650, 1996. doi: 10.1121/1.415889
- REYBROUCK, Mark. *Body, Mind & Music : Musical semantics between experimental cognition and cognitive economy*. Trans : Transcultural Music Review = Revista Transcultural de Música, n°9, 2005.
- RIX Emmanuelle, FORMOSA Marcel. (Ed. par) *Vers une sémiotique générale du temps dans les arts*. Editions Delatour France, 2008.
- RIZZOLATTI Giacomo, *Les neurones miroirs*. Paris : Odile Jacob, 2008.
- ROQUET, Christine. *Vu du geste*. Pantin : Centre National de la Danse, 2019.
- ROUQUET Odile. (Ed. par) *Les Techniques d'analyse du mouvement et le danseur/ Recherche en mouvement*, 1991. <https://www.rechercheenmouvement.org/FR%20livres.htm>
- ROUQUET Odile. *Le geste créateur*. [Film ; DVD] Le Conservatoire de Paris, 2008 : Entretien avec Alain Berthoz, professeur au Collège de France par Odile Rouquet le 22 mai 2003.

RUGGIERI Vezio ; Léa Walter. *Une Nouvelle Orientation Psychophysique dans la Pédagogie Théâtrale Contemporaine*, Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 5, n. 3, p. 622-639, sept./déc. 2015. <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266047373>

SAVOURET Alain, *Introduction à un solfège de l'audible*. Lyon : Symétrie, 2010.

SCHMIDT-SHKLOVSKAYA, Anna. *De l'éducation des aptitudes pianistiques*. Léninegrad, « Muzyka », 1985.

SCHYOLKOVA, I. *Les aspects caractéristiques et les différentes manières d'enseigner aux élèves pianistes débutants*, 2018.  
[https://alparuskr.ru/media/2018/12/26/1215981987/Metodicheskaya\\_rabota\\_Shhelokova\\_2018.pdf](https://alparuskr.ru/media/2018/12/26/1215981987/Metodicheskaya_rabota_Shhelokova_2018.pdf)

SANDOR György. *Piano Playing-Motion Sound and Expression*. 2017.  
<https://fr.scribd.com/doc/71204919/Piano-Playing-Motion-Sound-and-Expression-by-Gyorgy-Sandor>

LI Shen, TIMMERS R. *Exploring Pianists' Embodied Concepts of Piano Timbre: an Interview Study*. Journal of New Music Research, 2020.  
DOI : 10.1080/09298215.2020.1826532.

SEBÖK György. Masterclasse, Koninklijk Conservatorium's Gravenhage, 1987.  
<https://youtu.be/GDuI3frbXOg>

SEVE Bernard. *L'altération musicale*. Seuil, 2013.

SHAFIR Tal, TSACHOR Rachelle, WELCH Kathleen. *Emotion Regulation through Movement: Unique Sets of Movement Characteristics are Associated with and Enhance Basic Emotions*. Frontiers in Psychology. 2016. DOI : 0.3389/fpsyg.2015.02030.

SHUSTERMAN Richard. *Le corps en acte et en conscience*. Ed. ANDRIEU Bernard. Philosophie du corps. Paris : Vrin, 2010.

SIMONES Lilian, SCHROEDER Franziska, RODGER Matthew. *Categorizations of physical gesture in piano teaching: A preliminary enquiry*. Psychology of Music, 43(1), p.103–121, 2015. <https://doi.org/10.1177/0305735613498918>

SPAMPINATO Francesco. *Les métamorphoses du son*. L'harmattan, 2008.

SPAMPINATO Francesco. *Memories of the body and pre-signity in music: points of contact between Existential Semiotics and Globality of Languages*. International Workshop on Eero Tarasti's Existential Semiotics, April 5th 2006, University of Aix-en-Provence.



STANISLAVSKI Constantin. *La construction du personnage*, Pygmalion, 2006 [1949].

STANISLAVSKI Constantin. *La formation de l'acteur*, Payot et rivages, 2006 [1963].

STEFANI Gino. *The Voice of the Heart : A Progressive Semiosis on the Interval of the Sixth*. In: Tarasti E, éditeur. *Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*. Mouton de Gruyter. p. 121–199, 1995.

STOCKHAUSEN Karlheinz. *Comment passe le temps*. Genève : Editions Contrechamps, 2017.

STERN Daniel. *Le monde interpersonnel du nourrisson*. Presses Universitaires de France, 2003.

STERN Daniel. *Les formes de vitalité*. Paris : Odile Jacob, 2010.

STERN Daniel. *Le désir d'intersubjectivité. Pourquoi ? Comment ?* *Psychothérapies*, 2005/4 (Vol. 25), p. 215-222. DOI : 10.3917/psys.054.0215.

STOCKHAUSEN Karlheinz, KENDERGI Maryvonne. *La mesure du temps : un entretien inédit avec Stockhausen (1958)*. *Circuit*, volume 19, number 2, 2009, p. 63–76.  
<https://doi.org/10.7202/037452ar>

THORESEN Lasse. *Emergent musical forms : Aural explorations*. University of Western Ontario, 2015. Cf. The Aural Sonology Project : <https://www.auralsonology.com/>

TCHERKASSOF Anna. FRIDJA Nico H. *Les émotions : une conception relationnelle*. *L'Année psychologique*, 2014/3 (Vol. 114), p. 501-535. DOI : 10.4074/S0003503314003042.

TILLMANN Barbara, MADURELL François, LALITTE Philippe, BIGAND Emmanuel. *Apprendre la musique : perspectives sur l'apprentissage implicite de la musique et ses implications pédagogiques*. *Revue française de pédagogie*, volume 152, 2005. pp. 63-77.  
DOI : <https://doi.org/10.3406/rfp.2005.3364>

TIMSIT-BERTHIER Martine. *Approche biosémiotique des Unités Sémiotique Temporelles./ Vers une sémiotique générale du temps dans les arts/* ed. par Emmanuelle RIX, Marcel FORMOSA. Editions Delatour France, 2008, p. 193-203.

TRAUBE Caroline. *La notation du timbre instrumental : noter la cause ou l'effet dans le rapport geste-son*. *Circuit : Musiques contemporaines*, 2015. 25. 10.7202/1029474ar.

VARRO Margrit. *L'enseignement vivant du piano. Sa méthode et sa psychologie*. Trad. Edith Karinthy. Eme éditions, 1938, 2008.

VERMERSCH Pierre. « L'introspection comme pratique. » Version française d'un article paru au *Journal of Consciousness Studies*.

[http://www.grex2.com/assets/files/expliciter/L\\_introspection\\_comme\\_pratique.pdf](http://www.grex2.com/assets/files/expliciter/L_introspection_comme_pratique.pdf)

VERDUGO Felipe, PELLETIER Justine, TRAUBE Caroline, BEGON Mickael. *Utilization of proximal body segments in different types of piano keystrokes producing loud tones*. July 2019. Conference: International congress on sound and vibration (ICSV), Montreal. [Caroline Traube's Lab - Laboratoire de recherche sur le geste musicien](#)

VARELA Francisco, THOMPSON Evan, ROSCH Eleanor. *L'inscription corporelle de l'esprit*. Paris : Seuil, 1993.

VARRO Margrit. *L'enseignement vivant du piano. Sa méthode et sa psychologie*. Trad. Edith Karinthi. Eme éditions, 2008.

VERMESCH Pierre. *Conscience directe, conscience réfléchie*. In: *Intellectica. Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive*, n°31, 2000/2. Recherches sur la conscience en sciences cognitives. P.269-311. DOI : <https://doi.org/10.3406/intel.2000.1609>

VILLARD Alain, COLLOUD Florent, VALIERE Jean-Christophe. *Capture synchrone de la production sonore et de la gestuelle du pianiste. Vers une interprétation*. *Revue musicale OICRM* 6, n° 1, 2019 : p.160–170. <https://doi.org/10.7202/1062433ar>

WINNICOTT Donald. *La théorie de la relation parents-nourrissons*. Dans *De la pédiatrie à la psychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1969.

WINNICOTT Donald. *Objets transitionnels et phénomènes transitionnels : une étude de la première possession non-moi*. Petite bibliothèque Payot, 2010.

ZBIKOWSKI Laurence. *Metaphor and Music. Foundations of musical grammar*. 2017. [http://zbikowski.uchicago.edu/pdfs/Zbikowski\\_Metaphor\\_and\\_Music\\_2008.pdf](http://zbikowski.uchicago.edu/pdfs/Zbikowski_Metaphor_and_Music_2008.pdf)

ZHELEZNYAKOV Matvey. *Construire l'interprétation pianistique à l'aide de la métaphore*. Mémoire de master de pédagogie/ Formation au Certificat d'Aptitude à l'enseignement, CNSMD de Paris, 2021.



# 1 Annexe I : Témoignages

## 1.1 Entretiens généraux – utilisation des images et de l'espace pour faire sens

### 1.1.1 Entretien avec Susan Manoff, pianiste, chef de chant, professeur au CNSMD de Paris – mars 2020

*MG : Que cherchez-vous dans le jeu pianistique, qui correspondrait à un jeu où tout fait sens pour vous, où vous êtes « au mieux » ?*

SM : Il s'agit d'un état qu'on peut après associer à des métaphores ; pour moi c'est ça ; quand ça arrive, c'est comme si c'était la partie manquante. C'est la chose qu'on cherchait depuis toujours. C'est comme l'autre être, mais c'est en fait nous-mêmes. On découvre une disponibilité qui est en fait une disponibilité animale ; c'est pour ça que quand je mime, c'est beaucoup avec les métaphores d'animaux, car c'est quelque chose qui est rapidement compréhensible : on se déplace, on déplace je pense notre perception. Le mime, je pense, quand il est vraiment travaillé, stylisé, passe par une discipline comme pour jouer du piano. Après ce qu'on en fait, c'est personnel ; c'est bien d'encourager les gens à découvrir leur propre perception ; c'est ça qui fait que c'est fascinant d'entendre des gens différents jouer les mêmes choses. Pas forcément comme on aime faire maintenant, à l'intérieur d'un même programme, par exemple en faisant un programme de toutes les versions d'un poème de Verlaine où au bout d'une heure tout le monde dort dans la salle... ce n'est pas ça : c'est justement quitter le plan cartésien ; et parfois dans l'enseignement, pour nous qui essayons d'ouvrir les portes et d'amener quelqu'un à le faire, c'est ouvrir toutes les perceptions, et voir un peu ce que l'autre comprend. La PNL c'est très intéressant ; en lisant, en piochant par ci par là (je ne suis pas spécialiste de la PNL), c'est une autre connaissance qui est assimilée biologiquement dans le corps. On peut essayer de parler de ces choses-là, mais au moment où on met le verbe dessus, ça devient plus complexe.

Je me rappelle la première fois où j'ai vraiment eu l'expérience de transcender mon corps, mais en ayant complètement conscience de ce qui était en train de se passer comme spectatrice. C'était dans une partita de Bach.

Je remets dans le contexte. J'avais passé une année où je n'avais pas fait de concerts du tout, car je travaillais avec quelqu'un qui me disait « il faut que tu arrêtes de jouer en public, il faut que tu arrêtes tout ça et que tu rentres juste dans la matière », alors j'avais passé une année à tout transposer, pas rapidement, mais en cherchant la structure, profondément. On ne sait pas quand on fait chaque pas, et on voudrait que chaque pas réponde à un tas de critères, de besoins avec des réponses ; et on ne le sait pas, on est un peu comme des chiens de chasse, c'est-à-dire que lorsqu'on sent qu'il y a un gros lièvre qui est passé par là, on va suivre cette information, voir ce que ça apporte, et à la fin de la journée, de la semaine ou du mois, on va se dire, ben voilà je ne comprends pas trop, et de faire confiance, on peut pas le préciser tout de suite. J'aime quand vous en parlez car je sens votre passion.

Dans l'instant, ce qui s'est passé, c'est que j'avais travaillé avec quelqu'un qui s'appelle Laurin Hollander ; je l'ai perdu de vue ; il avait une grande carrière et très tôt, mais il a perdu l'utilisation de sa main droite très jeune ; incapacité, crampes, tout ça ; donc il a cherché - lui, peut-être c'était sa vocation de faire autre chose de sa musique - en tout cas il a cherché les kinés les pys tout ce qu'il y avait de dispo dans les années 60 aux US. Ensuite il est parti en Inde, prier, méditer ; il disait qu'il avait tout fumé, tout ingéré, tout bu, il a tout essayé, il est passé par des expériences vraiment étranges et dures, des choses que les indigènes font depuis très longtemps.

Il se passait des choses très étranges sur le toucher. Quand j'énumère les perceptions du corps, les sens du corps, je trouve la vision l'ouïe, le gout, le parfum et je me dis « mais quoi l'autre » ? (*éclat de rire*) Or, tous ces petits récepteurs sensoriels qui sont dans nos coussinets, on les écrase en permanence. Quand on commence à éveiller ça, il se passe déjà quelque chose dans le corps ; déjà c'est un mouvement, c'est une action. Et souvent on oublie qu'on peut jouer là-dessus. Par exemple, il y a des gens qui disent : « quand tu frappes » ... Mais comment peut-on dire autrement ? Quand on parle de descendre une touche, de faire résonner une corde, quand on considère le geste et les choses qui se passent à ce moment-là plus loin, ça change l'expérience : il y a le marteau qui est plus loin, qui va frapper. Il y a alors une dimension spatiale au geste, qui nous emmène quelque part ; on se rend compte que le piano est dans un espace plus grand que notre corps, et qu'il y a une spatialité à découvrir.

En tout cas j'ai rencontré Laurin en masterclasse, où j'ai joué la Troisième sonate de Prokofiev. J'avais la trouille, je trouvais que tous les autres étaient doués, que j'étais pas douée, que j'étais nulle, j'étais en plein dans mon année d'expérience autre, j'avais quitté New York où il y avait une concurrence gigantesque et là j'arrivais vraiment chez les hippies, et c'était intéressant parce que je jouais et c'était comme si je n'étais pas du tout là; et il m'a mis la main dans le bas du dos, il m'a juste regardé, il m'a demandé « comment tu as trouvé ça? » - j'ai trouvé ça vraiment pas top -, il a gardé la main et il m'a demandé « est-ce que tu veux essayer ça encore? » et j'ai dit oui, et d'un coup quelque chose était complètement déchainé - et j'avais l'impression que « oui, c'est ça! ». Souvent on a cette impression : là y a le moi qui se ferme, qui est voilé, qui fait à peu près bien et on se demande « est-ce que tout le monde se rend compte que je suis une imposteuse ? » ou « est-ce que je suis moi » ? C'était fascinant, et quelque chose s'est passé il m'a dit « alors ? » et j'ai dit « alors... » On n'a rien défini, on n'a rien dit.

[...]

SM : J'ai un pied gauche qui veut danser tout le temps, que j'ai essayé d'enchaîner, de calmer, il n'y a rien à faire. Oui mais parce qu'on est quadripèdes, aussi car il y a la transversale, ça libère ; par rapport au bassin, on oublie ça car on est un peu posés sur nos ischions mais lui, j'ai passé une soirée à papoter avec lui, c'était quelqu'un qui avait bcp d'expérience. Je me suis embarquée dans une recherche avec lui, où il y avait cet aspect analytique différente; je commençais à travers ce prof à analyser - on dit que c'était schenkérien, mais c'était plutôt spatial : je disposais sur de grandes feuilles mes partitions et à les mettre comme des champs, comme des terrains; ça a commencé comme ça, car j'ai toujours été quelqu'un qui bouge, mais au piano avec l'adolescence, je devais être beaucoup plus raisonnée et il y avait un truc qui avait disparu que les autres appelaient « devenir adulte » et je me disais « mais non ». Donc c'est là que sont les graines de ce qui est devenu la suite ; il croyait que les grands compositeurs avaient touché à quelque chose d'absolu, dans leur processus interne, et que c'est ça qu'ils

transmettaient ; et que pour y accéder, lui (c'était sa folie aussi), il disait qu'en s'approchant par des mesures extrêmes à une expérience proche de la mort, il avait compris quelque chose. Il s'était approché de ces absolus, car il me disait qu'on ressent ces absolus lorsque ça comble quelque chose en nous, comme dit Célibidache, quand on trouve ces moments de libération de paix, qu'on ne trouve pas dans notre monde, et que pendant un instant on est libéré - cet « alignement du tout ». Donc il disait qu'il avait compris quelque chose de ça en s'approchant de ces expériences extrêmes, et que quand tu as un trou de mémoire, l'ombre qui arrive en nous, le doute, la petite bête qui dit « tu vas avoir un problème, là au prochain tournant, la prochaine phrase, tu vas oublier », on peut examiner ce qui se passe dans le corps, et qu'il y a une partie de nous qui intervient régulièrement avec laquelle on peut rentrer en dialogue et lui dire : « non pas toi, pas ça ».

### 1.1.2 Expérience de « l'être joué »

Je reviens à mon expérience dans ma Partita : je jouais et je ne comprenais plus parce que ce n'était plus un effort, je me sentais comme une marionnettiste. C'était complètement en vie, en lumière, en brillance, ou posé quand je voulais, c'était en même temps paisible à l'intérieur de moi, et j'observais tout comme un grand manitou qui faisait tout comme ça. Au moment où j'ai identifié l'état, il y avait un moment où j'ai senti « ohoh il va y avoir un problème de mémoire » ; en moins d'une seconde, j'ai identifié l'état, le problème qui venait, et j'ai dit, je pense à voix haute : « non ! » Et je suis sortie quelque part de mon nuage, de celle qui regarde tout ce qui se passe, car vraiment j'étais au-dessus ; je suis revenue, mais je me suis embarquée dans une quête active du refus de la peur. Et là j'en ai bavé mais j'ai traversé la partita par pure volonté ; et ensuite, j'ai identifié pourquoi ça arrivait là, et pourquoi j'avais besoin, toujours, de nommer. Et en fait, pour se rappeler, il y a pour moi maintenant davantage un parfum ; j'associe à ces moments un parfum qui était dans l'air ; ou avec toi, par exemple, ça va être, ton regard, ou quelque chose, une chose ; constamment, une chose ou une autre se passe dans notre vie, alors qu'on se ferme -on ferme les pores. Alors qu'on sait que l'on n'est pas fermé à l'extérieur : c'est « l'agressivité » du monde externe qui parfois nous oblige à mettre des protections, des barrières.

Mais du coup vient le geste aussi. Un bébé naît avec une envie de ramper, il est quadripède, et il rampe vers le sein de sa maman ; il suit l'odeur, il suit la trace. Par exemple, j'ai une amie qui travaille avec les nouveaux nés, qui a créé une sorte de membrane, pour les prématurés en couveuse ; elle s'est rendu compte qu'en couveuse les prématurés arrachaient leurs tuyaux, parce qu'ils passent d'un coup du ventre de leur mère sur un plan, qui n'est pas aussi souple. Elle a créé quelque chose qui imitait l'utérus et les bébés étaient comme dans un hamac commençaient à bouger un peu leurs jambes comme dans l'espace, quand il n'y a pas de gravité ; ils bougeaient et du coup ça facilitait un peu la possibilité de les soigner. Donc ça passe par différentes expériences. Par exemple, ces rencontres avec un amérindien, à l'occasion d'un week-end où on apprenait leur culture, leur croyance et leurs histoires ; on avait un animal qu'on devait tirer dans un bol, un animal de réflexion pour un week-end. Donc j'ai tiré un animal et tout de suite je l'ai analysé et j'ai pleuré car je trouvais que ce n'était pas un animal très noble. Et cet animal il me suit depuis, c'est devenu mon meilleur pote, parce que je

comprends que c'est - est ce que c'est le hasard ou pas le hasard, on ne sait pas - mais en tout cas il a commencé à me faire faire des expériences de marche à quatre pattes...

*MG C'est quoi ?*

SM Le lièvre. Quand je l'ai eu, dans le cercle comme ça, je me suis dit « j'aurais aimé être aigle ou loup » et quand j'ai tiré ça, je me suis dit mais pourquoi je pleure c'est ridicule, « mais un lièvre...c'est déjà tout ce que je suis déjà, et tout », et c'était un moment où on m'a raconté que pour ne pas être attrapé par le hibou qui le chassait, le lapin a demandé au créateur des pattes pour courir plus vite, des oreilles plus grandes pour entendre mieux. Et là j'ai commencé à me dire « oh !! J'ai trouvé quelque chose ! » Non seulement ça m'a parlé mais ça m'a aidée à sortir de moi. C'était mieux que de trouver des choses intéressantes parce que j'imaginai que j'étais Richter (ce qui m'a parfois aidé à trouver du poids dans mon jeu), simplement parce que je n'imaginai pas que c'était moi, Susan, une petite allemande née à New York, qui jouait gentiment comme ça pour sa tante, le week-end. Je banalise, mais cette entrée dans ce monde-là est venue du coup. Je travaille avec des chanteurs qui n'écoutent pas, qui n'entendent pas leur partenaire, ou avec des pianistes qui sont tellement dans leur truc, que le chanteur peut crever par manque d'air. Si tu t'arrêtes et que tu leur parles d'un cerf qui est en train de brouter les petites baies, qui tout à coup entend un bruit, etc., il se passe immédiatement quelque chose. Ce qu'il y a, c'est que c'est pour chacun différent ; c'est ça qui est intéressant, c'est qu'ils entendent.

*MG Oui, ça rend leur corps disponible ?*

SM Et ils se rendent compte que c'est à la fois une disponibilité et un alignement. Tout le corps change, tu vois des gens qui font du mime. Par exemple, Julie Ferrier, qui est très très drôle, qui est danseuse et qui fait aussi des mimes sur les animaux, surtout les oiseaux. Mais les oiseaux, ça te fait passer dans le mouvement, ainsi tu commences à dessiner des choses dans l'air. Du coup, je commençais à le faire pour moi, pour mes sonates. Je me disais : « pourquoi je ne comprends pas ce passage ? » Alors je courais partout chez moi ; et je me disais alors là, je suis dans cette chose-là, qui coure comme ça, qui a un mouvement comme ça, et d'un coup j'arrive à ça. J'avais besoin de le sortir, comme un bébé ; un bébé a besoin de bouger, d'explorer son espace. En tant que pianiste, je pense que mon rôle premier, c'est de m'éveiller à moi-même et d'explorer tout ce qui peut me venir à l'imaginaire. Alors qu'est-ce l'imaginaire ? L'imaginaire, c'est une connaissance quelque part aussi ancienne. On sent comme un appel, et pour moi il a été beaucoup dans le mouvement, parce que j'ai toujours trouvé très difficile ce côté ... *(elle fait des gestes qui évoquent un côté très carré et rigoureux)*

*MG ...et du coup, vous vous identifiez à un animal ?*

SM J'utilise les animaux, je m'identifie beaucoup... Pour la petite histoire, l'année d'après, j'ai tiré le loup ; alors au début, je n'étais pas contente, du coup ; parce que je me disais que je ne comprenais pas le loup... Et là, j'ai compris plein de choses qui ont à voir avec la hiérarchie. Donc ce n'est pas seulement intellectuel, parce qu'on imagine par exemple que le phoque est très mignon, mais le vrai phoque, quand on le rencontre devant sa porte, ça n'est pas très mignon. Ou le loup. Mais on comprend de façon assimilée...on se comprend entre animaux ! Il y a les choses qu'on sait, qu'il y a une hiérarchie, qu'il y a l'alpha, qu'il y en a un qui mangera d'abord, etc. Qu'est-ce qu'on a dans notre métier ? La hiérarchie a toujours été très difficile pour moi ; très difficile à accepter, très difficile à observer, et ça m'a fait parfois m'épuiser dans les histoires d'injustices qui me révoltaient. Mais c'est une perte de temps !

Mais en même temps c'est humain ! Mais du coup, au lieu de gambader comme un lièvre qui apporte l'humour dans la société animale, le loup m'a aidé à comprendre un équilibre de par sa façon d'agir : chez le loup il y a une façon de réfléchir tranquillement, de regarder les choses de loin, et ça a transformé mon jeu aussi...du coup au piano, parfois je pense loup. Et comme on ne voit jamais un loup dans la vie sauvage, mais on peut penser à la peur d'un animal quand il se balade, etc., je me mettais beaucoup plus à aller marcher dans la nature, et à toucher tout, à toucher les arbres, ça a éveillé pour moi une espèce d'amour, de passion...

*MG Et vous parliez d'alignement, à chaque fois ça vous fait trouver un alignement différent ?*

SM Oui ! L'alignement n'est pas pareil entre un loup un peu couché, qui regarde ; un léopard, qui est sur sa branche, qui prend la forme de la branche...et parfois on est obligé de prendre la forme d'une pièce ! Y a des pièces qui nous résistent, parce qu'on ne comprend pas ses contours, on ne comprend pas comment tourner. Comme j'ai toujours été dans le geste, à dessiner quelque chose, je mettais des mouvements évoquant la danse dans mes partitions. Et je ne les réalise pas avec des énormes gestes, parfois c'est juste une chose interne, que je sens.

*MG Car vous intériorisez les gestes que vous avez écrit ?*

SM Oui, les grands sont petits.

*MG ...et au départ, vous faites des grands gestes, pour le trouver ?*

SM Souvent, mais... Tout au tout départ, je me laissais, tranquillement, vivre ma folie. Mais c'est différent de quelqu'un qui fait une école de mime. Mais en même temps c'est fascinant car selon les cultures aussi le mouvement est plus ou moins accepté et interprété comme une étiquette, un jugement parfois. Un jour, quelqu'un que j'admirais est venu écouter et m'a dit : « Tu avais l'air de vraiment prendre beaucoup de plaisir en jouant, on se demande si c'est sincère. » C'était blessant quelque part, mais parce qu'elle attaquait un peu qui je suis. Mais en même temps, à l'époque je ne pouvais pas dire ça comme ça : d'abord ce n'était pas une attaque, elle disait juste son feeling, et puis je me demandais ce qu'il y avait à prendre : j'essayais de me transformer, et je n'y arrivais pas. Et un jour, un de mes thérapeutes m'a dit : mais pourquoi tu essaies d'être quelqu'un que tu n'es pas ? Il a un peu brisé ma carapace en disant ça.

Mais le mouvement reste très intéressant, car c'est à travers le mouvement que j'arrive à mémoriser. Et c'est peut-être quelque chose que j'ai observé en regardant les chanteurs, il y a des gens qui ne peuvent mémoriser que s'ils spatialisent et sont très physiques dans leur façon d'apprendre. Il y en a d'autres qui travaillent sur table, qui marmonnent comme ça, mais je me suis rendu compte que j'avais une affinité pour ce genre d'artiste (de comédien aussi), qui, quand ils vont chanter (ou dire un texte) avec beaucoup de paroles, ont des mini gestes, comme s'ils faisaient un petit théâtre de marionnettes dans lequel ils voient tous les personnages. `À tel moment, il va prendre ça, et puis ça arrive de loin, et là il y a un bruit, etc., et du coup on se rend compte comme chez un chef d'orchestre de ce qui vient à quel moment. Parce qu'un chef d'orchestre qui va être avec un pupitre, qui va les suivre, qui va les regarder, qui va rester avec, sait en même temps qu'il y a quelque chose qui arrive. C'est déjà un peu comme s'il sentait le parfum venir ; ce n'est pas comme une prémonition, car il a calculé, il sait, il a travaillé, mais il va rester avec eux, comme s'il y avait une chose de lui qui reste... c'est pour ça que quelque part, je pense qu'on peut être à plusieurs endroits en même temps. Il peut rester là avec eux, et en même temps il va se dédoubler et il va regarder les violoncellistes pour rapporter une autre



chose qu'il va transformer. Donc il y a ce tuilage tout le temps. Et dès qu'il y a ce tuilage, il y a quelque chose de spatial : ce ne sont pas juste des idées qui se chevauchent.

*MG Il y a une disponibilité aussi qui se forme, du fait d'avoir une multi perception ?*

SM Oui, et pour ça, il faut du temps. Et c'est le grand élément de luxe que beaucoup de gens ne s'accordent pas aujourd'hui. Parce qu'il y a plus de choses, plus de voyages, plus de concerts, plus de variété, plus de programmes. Et donc, il n'y a pas assez de temps à rester là, dans l'artisanat, à palper la matière. En plus, avec lui (*elle se met au piano*), c'est un peu comme avec de la terre, en fait on peut sentir ce qui est bois, ce qui est métal, ce qui est feutre, sentir cette matière et être conscient (montre le piano) qu'on est loin, et que cela nous manque de ne pas être plus proche, de pouvoir se rapprocher ; quelque part on est obligés de faire notre deuil de ça...

*MG ...justement, est ce que vous développez un imaginaire matériel, de l'ordre de la terre, de la soie... ?*

SM Ah oui !!

*MG Et vous l'écrivez aussi ?*

SM Ah oui, j'écris beaucoup d'éléments ! Oui bien sûr, si je vais jouer la danse du feu... mais pour moi ce n'est pas suffisant de penser au feu par exemple, j'ai besoin de bois dedans à un certain moment, pour que le feu brûle. Et j'ai besoin d'oxygène, j'ai besoin d'air. Mais il y a beaucoup de choses de la terre. Quand je joue Copland, je sens que je m'immerge dans la terre, et que je vais presque bouffer la terre, et en même temps je suis dans un avion, comme la première fois que j'ai vu Grand Canyon ; voir ce paysage gigantesque, ça te donne une vision sur tout une pièce : tu imagines regarder de loin un paysage arraché, crevassé, chaud mais riche avec des sources, des minéraux et tu vois les animaux qui sont dedans.

*MG en même temps vous êtes dans la matière, et en même temps...*

SM Avec de la distance, toujours de la distance ! et toujours l'humour.

*MG J'ai l'impression que par l'imaginaire de l'animal, vous arrivez à créer un alignement, à recréer une profondeur, à vous projeter dans l'espace... ?*

SM Oui, il y a des gestes parfois liés à l'animal, parfois pas. C'est un mélange. Par exemple, tu connais la mélodie *Die Nacht* de Strauss ou *Morgen* ; ça fait peur à beaucoup de gens qui se disent qu'au début, ça doit être « un super *p* » (*elle se met au piano*). Pendant longtemps je travaillais avec une chanteuse qui me disait que je jouais tout trop fort et j'étais tellement stressée que je jouais tout (*elle se crispe et se rapproche des touches pour jouer un son pp*), comme une sorte de vieux vautour, accroché comme ça sur sa branche (*elle s'accroche à la touche*). J'avais peur, et c'était horrible. Or, pour ça l'arrivée du texte dans ma vie a changé beaucoup de choses, parce qu'il y avait comme quelqu'un du passé, comme un écrivain, qui venait me tendre la main...donc il y a un geste. C'est le passage du temps, et au lieu d'être deux moi et un compositeur, on était quatre. Mais comment rentrer dedans. J'essaie de ne pas du tout penser pianistique, mais je peux l'identifier après pour me demander : « mais qu'est-ce que j'ai fait ? » C'est toujours très différent ; je laisse venir ce qui vient ; là, si je le fais aujourd'hui, (*elle montre le bout des doigts puis commence à jouer le début de Strauss*) mais je suis très consciente de ... [*elle joue les « la » qui se transforment..*] alors il y a des gens qui me disent : « mais c'est bizarre, tu n'as jamais deux notes pareil » et je ne suis pas consciente de ça mais ...(*elle joue deux « la », dans l'élan*), c'est un peu comme si le son était déjà là, et c'est juste que je me joins à lui.

*MG Vous l'écoutez après l'avoir joué et vous vous joignez à lui ?*

SM Oui.

*MG Vous êtes dans la dynamique inverse de l'action avant, vous recevez ?*

SM Je reçois. À propos de ça, j'ai eu une grande discussion avec un compositeur un jour qui me disait : « moi je suis dans l'avant du son car j'attends qu'il vienne m'envelopper » et je lui dis « ah oui moi je suis plus dans le moment où il est là, je l'écoute ». Et je l'ai tellement fait que du coup j'avais du mal à avancer : j'écoutais un son après l'autre et je n'avais pas tout le paysage. C'est pour ça que dessiner, comme ça, sur des grandes pages, m'a aidé à comprendre, surtout avec des Debussy, parce que je me laissais libre. Je prenais des grandes feuilles, grandes comme la table et je traçais des passages, je leur donnais des couleurs. Je donnais parfois des éléments, du métal à tel endroit, par exemple : du coup j'imaginai quelque chose qui est plus froid au corps ou plus granite et je sentais que c'était froid dans la main, ou que j'avais peur et que j'attaquais. Cela m'aidait énormément car il ne s'agit pas seulement de laisser la main comme ça, lâcher le poids, rester disponible, de faire attention aux appuis au sol. Tout ça, c'est l'apprentissage. Donc on est de nouveau dans le mouvement, c'est pour ça que je marche le texte et j'explique aux chanteurs pourquoi je mets en mouvement.

*MG Et c'est un vrai déséquilibre sur le long terme...*

SM Et c'est la résistance : par ça je peux nommer le travail de la résistance du son, de ce qui est dedans, et de ce qui est retenu ; ça peut être au ralenti, mais dans le ralenti, même si tu ne bouges pas, il y a quelque chose qui résiste. Si je ne me mets que dans la résistance, je commence à être moins stable. Mais si je résiste, et j'écoute, ou que je regarde - sans juste dire « je fixe » mais « je regarde », du coup je sens les appuis, et au piano c'est tellement ça!

*MG Vous dites que si on est juste dans la résistance, on se bloque, et c'est la même chose quand on se dit « j'écoute le son et j'essaie de le récupérer », mais un par un, je me bloque aussi ?*

SM Mais oui, mais parce que je deviens morcelé, or notre être n'est pas morcelé ! On est capable d'être dans plein d'endroits en même temps et de voir toute la photographie...C'est toute la difficulté, pour nous, des grandes pièces.

*MG J'ai l'impression que quand on apprend à faire ça, à écouter après le son, on a une tendance nécessairement à morceler ? On a une tendance à penser global, mais à y penser avant, avant de jouer, et du coup à se jeter ...*

SM ... à se jeter, à se dire, bon maintenant, j'entre dans la courbe

*MG Là je pense global, je me suis jetée dans une grande courbe, et du coup ma difficulté est justement dans ces différentes focales d'écoute et de mouvement qui se tuilent, car d'un côté on entend forcément un son après l'autre puis on le prend et on en fait quelque chose ; comment on arrive à faire autant de choses en même temps ?*

SM Il s'agit de s'entraîner à ouvrir toutes les sensations, les perceptions; car quand on ouvre toutes les perceptions, on peut goûter toutes les fleurs sur la route, mais on ne se rend pas compte qu'on est en train de le faire; elles peuvent s'enchaîner, comme les perles sur un collier; et puis, au bout d'un moment, il y a aussi un fondu qui se crée, on commence à se rendre compte que l'un amène l'autre, donc c'est que, si je suis ici, je ne suis pas seulement ici car je viens de là; et même si je dis que je viens de là, à gauche, je peux peut-être venir de là, ou de là, puisque je suis arrivée là; et que ce « ici » clôturé, tend ou pas, vers autre chose, donc à une phrase. C'est pour ça que j'appelle ça la théorie de l'ombrelle ; si tu prends une mélodie et que tu définis

chaque courbe comme 4 ou 8 mesures, après tu peux les lier dans une grande phrase, et après dans une partie et après dans toute la pièce, et ça crée une ombrelle. Et dans une sonate classique, tu as des thèmes, le développement, etc. Je faisais un grand tableau contemporain, je marquais telle tonalité et je dessinais ce que faisait le thème pour moi. Ici je pouvais mettre « velours », ou d'un coup une couleur nature, ou une ouverture, ou quelque chose qui s'élargit comme ça, etc. Je me demandais où étaient les points le plus grave, le plus aigu, le plus tendu, le moins tendu. Et du coup, tu te rends compte que tu cas un animal dans les mains, comme un animal aquatique, qui parfois dure, mais qui est en mouvement constamment. Tu sens alors qu'il y a des points d'appui ; tu tiens tout l'animal car tu l'as côtoyé, tu le sens dans ton corps ; si tu le connais que dans ta tête, ça va sonner que comme si tu le savais que dans ta tête ! Et pour moi, c'était un besoin vital, car je ne faisais pas du tout confiance à savoir dans ma tête, alors que je suis très cartésienne. Donc ça m'a aidé à renouer avec ma nature, avec d'autres natures. Je veux dire que parfois on se dit, « ouh la la, c'est une longue courbe ! » Quand tu joues un cycle par exemple de Schubert, en mélodie, le *Voyage d'Hiver*, c'est dur. Donc chaque petit bout de lumière qui arrive sur la route te permet de t'accrocher, tu te dis « espoir, espoir ». L'idée c'est de commencer, d'avoir une sorte d'élément de base : pour moi, je commence *Voyage d'hiver* avec « l'espoir ». Donc je me dis « je joue mineur comme si c'était majeur » ; et je rentre dedans, je pars sur ce voyage « oui, c'est mineur, mais c'est ok » ; et du coup je pars, je sais que le chemin va être long, donc je ne m'arrête pas trop, et justement mon bonheur, c'est de ne pas m'arrêter, c'est de nourrir ce côté de continuité inexorable ...je sens que cela va devenir lourd mais ce n'est pas encore lourd : juste je fais le tapis pour ça. Donc il y a l'idée de marche, c'est du mouvement encore ; et puis tu vois la courbe, tu places dans une phrase le sujet, le verbe, tu vois où est l'action, et il y a de multiples actions ; et dans le cycle, ou tel objet, tu te demandes s'il y a un point, ou s'il n'y a jamais de point, s'il y a une articulation, si c'est fluide.

*MG En ce qui concerne l'ombrelle, est ce que vous vous en servez pour noter des gestes, des gestes au niveau de la phrase, puis à des niveaux plus grands ?*

SM Oui, les gestes sont plus grands ! Parfois ce sont des choses qui s'effacent, parfois c'est au fusain. C'est selon les pièces aussi. Mais l'ombrelle m'aide à organiser l'espace. Je sais que quand je pars, je ne mets pas tous les œufs dans le panier tout de suite, mais je sens que j'ai un panier. Ou que je ne les prends pas tous d'un coup.

Avant cela, je m'épuisais beaucoup. Ma grande spécialité pendant des années, c'était de toujours rater les dernières notes des pièces. J'arrivais aux dernières notes et je me disais « c'est tellement bien, c'est fini ! » Et je faisais un grand « paf » ! C'est comme si tout était présent, et pas la dernière note. Donc j'ai passé du temps à faire travailler mon imaginaire à jouer d'autres choses qui pourraient venir après. Mais au sujet de l'ombrelle, je pense que ce qui s'est passé, c'est qu'elle est devenue comme des tableaux sur des terrains. Je dessine parfois sur des feuilles, ou parfois tout un programme, ou encore le dernier disque que j'ai fait, là, avec mezzo, qui s'appelle « *A long time ago* » : il est conçu comme une roue de la vie, comme la rose des vents, et j'étais happée par le cercle de vie, par les directions cardinales. Donc ça a donné un cadre à tout ce qui s'est passé par la suite. Mais on a mis presque un an à trouver son organisation. Même ça, c'était spatial, car je voyais des espèces de transversales. En fait, le visuel souvent est problématique pour nous, c'est pour ça que le mime est intéressant aussi, parce que ça casse les deux dimensions. Souvent nous, on ne se rend pas compte qu'on joue un peu en deux

dimensions, parce que c'est ce qu'on voit. Donc c'est très intéressant de se bander les yeux ; les chanteurs, par exemple, quand ils chantent, sans la vue, ne sont pas du tout les mêmes personnes. Et puis il y a des choses qui se passent naturellement, en mouvement, car c'est tout le reste est éveillé ; et l'autre chose c'est de travailler aussi, quand on est dans le mouvement, à voir un mouvement : pas juste de le faire, mais de voir le mouvement.

*MG ...de le voir de l'extérieur ?*

SM Oui, de le voir comme si on le peignait dans l'espace : on peint une histoire. Mais ce que je voulais dire par rapport à la partition et même à l'ombrelle, c'est que petit à petit ça a donné naissance à ...Un jour j'ai rêvé que j'arrivais sur scène, c'est le truc classique, tu ne sais pas la pièce, etc. Mais là ce n'était pas le grand classique : l'orchestre est là, et tu ne sais pas ce qu'il faut jouer ; tu te dis « je vais essayer de faire semblant, mais je sais qu'ils vont se rendre compte. » C'est là que j'arrivais sur scène et que quelqu'un m'a mis sur le pupitre un tableau. Mais c'était un tableau qui avait de la profondeur. Et je regardais ça, et me disait « bah ça va faire un truc comme ça » (au piano), « ça va faire la vallée, là je vais faire ça » et puis je le faisais en son, en mouvement ; je ne pensais pas du tout au détail de la réalisation, mais plus à la forme ; et je pense qu'on a besoin de faire ça, des grands blocs dans les grandes pièces. C'est à dire de sauter un peu partout, de voir où sont les poteaux indicateurs, et de vraiment se les rendre quasi physiques.

Ce rêve, j'y pense tout le temps maintenant ; si je n'y arrive pas, je me demande : « c'est quoi le tableau ? » Après il y a les choses qui ont à voir avec l'assise... Je me lasse d'être assise, tant d'années assise...donc il y a des techniques de conscience du corps, moi j'ai exploré beaucoup de choses. J'ai essayé d'assumer une attitude très « droite », comme ça, pour voir ce que ça m'apportait, et j'avais l'impression de me figer totalement. Je suis quelqu'un qui a besoin de bouger, mais qui a besoin aussi de rigueur d'alignement. À des périodes ça veut dire que je travaillais avec quelqu'un qui me massait, ou avec quelqu'un qui juste travaillait sur les lignes énergétiques, à un moment c'était le pilates, car je trouvais qu'avoir un centre comme ça avec beaucoup d'énergie, c'était bien ; et le truc qui m'aide le plus quand je manque d'énergie, c'est le périnée. De nos jours, on fait très attention avant de parler des parties du corps et tout ça (59'25) mais dans la classe, je leur parle du périnée, et ils disent « ah oui c'est vrai », et tout d'un coup y a un truc... ! Qu'est-ce qu'il se passe ? Parfois, c'est par le corps qu'on se remet en écoute, en ouverture ; car quand on sait ce qui tient, ce qui n'a pas besoin de tenir, tout d'un coup le souffle se calme.

*MG Je rêverais de voir ce que vous écrivez mais j'imagine que vous ne montrez pas, ce que vous dessinez sur les partitions ?*

SM Je dessine moins, mais je dessine toujours ; mais je ne sais pas, quelque fois c'est juste des petites choses. À un moment, c'était très lié aux directions et aux courbes de la main. J'ai étudié ça quand je travaillais avec Marie-Françoise Bucquet qui me parlait beaucoup du *do* qui est un *do* qui est un *do...* (*elle joue des do dans tous les registres*). On faisait beaucoup de jeux comme quand j'étais enfant. Elle me disait « c'est toujours le même ». Elle changeait, peut être très en lien avec la pensée de Brendel, cette notion de legato qu'elle pensait de façon un peu « décomplexée ». Le legato, ce n'est pas forcément dans le lien de la main, mais... (*elle montre entre les registres, trois notes, sans les tenir physiquement, donc avec un silence entre chaque mais on entend les liens, elle les vit et les écoute legato*) Cela change la perception des distances; quand tu le fais de plus en plus et que tu commences à faire un jeu, forcément il y a

des gestes, des mouvements, mais c'est constamment lié : c'est au moins deux sensations, deux perceptions en même temps ; et du coup, ce que je dessinais beaucoup, pendant un moment, c'était des courbes, partout des courbes ; parfois une courbe courte, correspondant au moment où tu rentres dans une note. À un moment, je voyais des joueurs de tennis : je me mettais à leur place : comment cela fait de voir la balle qui arrive, de suivre vraiment ce qui vient vers toi et de couper dedans...et je me suis dit : « je vais couper le son ! »

SM Si je suis là, si je me pose ancrée dans la terre, mais je veux couper ça : (*elle joue des octaves dans le grave*) et je veux couper ça (*elle joue une note aigue*) ; le fait d'imaginer que je coupais, ça m'aidait à imaginer le son ; je peux juste me dire « je peux faire ça » (*elle joue l'aigu sans rapport avec le grave*) mais c'est pas du tout le même son.

Parfois les gens me disaient « quelque part quand tu fais des gestes comme ça, on te suit, et ça nous parle beaucoup. » Mais je voulais vérifier, je ne voulais pas que ça devienne juste un geste, je me disais « est-ce que c'est différent ou est-ce que je deviens vraiment folle », alors j'enregistrais beaucoup, (j'enregistre tout) parce que je me disais « si j'enregistre, personne ne voit quoi que ce soit » donc je l'entendais : je savais quand « c'était là » et quand « c'était pas là » ; et petit à petit, j'ai identifié ce qui était utile ; mais, parfois je me rendais compte que dans les choses de direction, j'avais du mal à y aller - pas seulement à cause de mon pouce qui est paresseux ou qui est au-dessus ou trop tendu, ou toutes ces choses là- mais parce que quelquefois ma main n'avait pas compris si j'allais là, ou là, ou là ; du coup j'ai pendant un moment j'ai souvent joué à l'envers les choses qui arrivaient ; aussi à un moment, j'essayais de jouer beaucoup à l'envers, pour renverser (min gauche au-dessus de la main droite), et ça c'est très troublant ; ça c'est une chose très intéressante au niveau du geste. Donc parfois je fais des courbes comme ça (*elle montre le geste « par au-dessus » vers l'extérieur du corps*), parfois des courbes comme ça (*par en dessous*), parfois je faisais des ronds (*rond avec la main qui se renverse*), parfois je faisais des vrilles, parce qu'il y avait quelque chose que je sentais arriver vers un point au centre. Tout ce qui est multidimensionnel est pour moi compliqué, quand il y a la profondeur. J'essaye alors d'inventer quelque chose ; par exemple je dessine beaucoup les pyramides, parce que les pyramides m'intéressent énormément : elles sont posées sur un carré, donc parfois je me sens posée sur un carré, chez Beethoven par exemple. Mais il y aussi plein de choses en trois qui ont une pointe au-dessus ; je ne peux pas l'expliquer comme ça, parce que pour moi la pyramide est devenue aussi symbole - c'est mon langage symbolique. J'ai créé un petit lexique avec tous mes symboles. Il y avait des courbes, il y avait parfois comme des signes comme quand les vieux ordinateurs tournent, deux demi-cercles avec des flèches. Cela a à voir avec les métaphores. J'ai toujours les jeux de mots, etc. et tout ce qui influence le choix et le changement ; par exemple, « foreging », un mot génial : c'est ce que font les écureuils quand ils cherchent des noix tombées quelque part ; parfois il y a des pièces qui sont comme ça ; mais je n'ai pas trouvé le symbole de ça donc je mets « foreging », parce que je comprends le côté ludique. Ce signe est devenu important pour moi qui a à avoir avec l'interrelation entre deux choses, ou comment deux choses sont connectées ; maintenant ce que j'utilise beaucoup et que j'ai du mal à le dessiner c'est le möbius. Si t'es dans un cercle, tu circules dedans, t'es alors dans un circuit fermé ; si t'es dehors, t'es dehors ; t'es soit dedans, soit dehors. Par contre, si je fais un möbius, je peux commencer à circuler à l'intérieur de quelque chose, mais à un moment, je passe à l'extérieur ; donc on est dedans et dehors ; donc en tordant, en créant une courbe, on crée une « réflexion » : ça s'écrit avec un x ou avec t - avec les deux langues c'est le

problème. À ce sujet, j'écris tous les matins, je vide la poubelle de la nuit, et souvent de ces écrits-là viennent des choses très intéressantes car je vais vraiment chercher d'où vient un mot ; et ce matin c'était « réfléchir ». Je regardais et je pensais aux reflets, au miroir, et la différence entre le reflet et l'écho, l'interrelation entre reflet et écho, l'un visuel, l'autre le son ; souvent je mets « écho » dans mes partitions, j'ai un symbole pour ça ; mais le möbius, j'ai du mal à le dessiner ; ça veut dire, « ne reste pas que dedans, crée-toi un circuit où tu es capable de marcher dedans et dehors tout le temps ». Psychologiquement, souvent quand on est déprimé ou quand on vit dans des périodes de grand enfermement (comme ça peut arriver chez les pianistes, enfermés dans un espace), on se sent seul au monde et coincé dans cet espace, en fait on peut se rendre compte que quand il y a l'ombre, il y a la lumière aussi ; et c'est une façon de fluidifier plus les opposés ; je ne dirais pas que c'est pour les effacer, mais pour trouver quelque chose qui permet les deux. C'est pour ça que dans ce travail, quand j'ai vraiment arrêté un moment, je travaille beaucoup sur ce que j'appelle le continuum.

C'était de voir vraiment les opposés. Ces opposés, par exemple dans une pièce dont on ne trouve pas le sens, ça peut être des opposés de tempo, ça peut être des opposés d'intentions - je peux jouer sans intention, comme quand on fait la morte en yoga ; ainsi, j'ai passé 6 mois à faire du yoga avant de jouer, aussi, et je me levais de l'état de « *dead mans'pose* » et je rampais pour aller au piano, j'arrivais en rampant et j'essayais de lever d'abord les orteils, les mains, d'arriver au piano, et d'observer ce qu'il me fallait pour me mettre au piano : quelle lourdeur, comment retrouver le sens de la gravité, sentir la terre qui me mangeait, et voir comment je pouvais me lever avec un minimum de gestes, un minimum de mouvements et surtout, un minimum de muscles. Le geste change aussi si on se met plus bas, donc il y a un moment où je travaillais sur un tout petit tabouret comme ça. Le continuum est fascinant parce que c'est une idée, une approche, et une intention qui englobe beaucoup de choses. Parfois quand je ne trouve pas, au lieu de chercher, de me dire je trouve pas, je cherche, je cherche... j'explore tout, sauf ce que je cherche ; donc j'explore les possibles. Si c'est une pièce hyper calme, je vais me mettre en colère, et vraiment faire sortir la rage de moi ; et je vais constater que j'ai pu faire ça ; après je vais flotter, imaginer que je suis un gourou à 10000 m d'altitude, sur son arbre, et je joue comme ça, extrêmement paisible, je vois passer la chose... et petit à petit, je me rends compte que le départ, c'est d'un côté ou de l'autre; parfois, d'un coup, j'ai besoin un peu de ça, ou d'autre chose. Maintenant, je commence vraiment avec juste « le rien » pour laisser venir ce qui a besoin de venir. Après, - ça c'est un autre aspect de la structure - toutes ces choses se font en même temps, c'est pour ça que la notion de Célibidache de son vertical est intéressante. Il dit en interview « on n'est jamais vraiment ici », il n'y a jamais de « ici », car ça vient de quelque part et ça va quelque part ; il parle aussi de la musique des sphères, de la musique céleste, il y a un temps pour que les vibrations s'alignent. Ce son vertical a ensuite sa propre ligne avec les autres sons, comme dans la polyphonie, ou les fugues ; c'est 4 voix et en même temps, tout tourne comme dans une horlogerie en même temps) et pour faire ça tout en même temps, il faut du temps ! Personnellement, si je ne peux pas m'accorder ce temps, je reste un animal très frustré et je dors mal. En revanche, si je suis dans le processus de vraiment m'approprier les choses... Par exemple, si c'est une fugue, je cherche à comprendre chaque ligne, mais pas seulement comprendre, mais aussi avec mon corps, de sentir ces courbes, sa matière, pour pouvoir toujours l'entendre quand les autres jouent en même temps et laisser chanter en moi. Il y a donc le continuum. Ensuite, parmi les symboles, il y a eu beaucoup

d'arbres, de toute sortes; parce que parfois, je dessine beaucoup les racines, parce que j'ai besoin de m'enraciner avec quelque chose; parfois c'est un arbre plus fin, mais qui a une écorce très étrange, qui a par contre énormément de feuilles et je laisse partir la main quand je dessine; parfois une pièce ou un passage dans une pièce peut être quelque chose qui est par là (elle montre dans le symbole) donc je vais faire un geste ou une ligne ou quelque chose qui part par là ; parfois quand j'ai besoin de profondeur, je défais la pyramide: je vais faire les quatre triangles et je vais faire un carré pour me rappeler de quoi elle est faite ; parfois je vais faire autrement; parfois je vais faire un peu ça car je me trouve à une jonction qui me semble être comme ça (*elle entoure un angle de la pyramide*); ou que je suis ici, c'est-à-dire que je sens que toutes les parties viennent ensemble et que quelque part mon intention doit rester davantage « ici ».

Il y a aussi les yeux pour la perception, pour écouter avec les yeux ; parce que parfois je mets un œil et une oreille - pour moi c'est cette demi-cacahuète, l'oreille.

Parfois ce sont des choses courbées que je dessine à l'envers, quand quelque chose est tuilé. Parfois, je m'amuse à faire juste une ombrelle qui me rappelle de rester dans la notion de la grande courbe. Très souvent ça devient plus abstrait maintenant ; quelque fois je vais juste prendre un crayon très gras et ombrer toute une page de musique, juste pour me rendre compte que là je rentre dans quelque chose d'ombrageux, ou la nuit ; et puis après beaucoup de spirales. Il y avait aussi beaucoup les oiseaux pour la légèreté ; parfois des oiseaux groupés pour me rappeler que je ne suis pas seule au monde et qu'on vole en famille.

*MG Et la spirale c'est quoi ?*

SM C'est une façon d'essayer de dessiner les multidimensions. La spirale pour moi a deux sens; soit elle va là, ce qui veut dire que je tourne autour de quelque chose mais que je sais qu'au bout, je vais pointer (*spirale avec une flèche au bout vers le centre*), c'est quelque chose qui va vers là-bas (*vers le lointain, l'extérieur*); soit je la fais comme ça et elle vient par ici (*flèche vers l'extérieur*) : c'est-à-dire que c'est quelque chose que je tire de là-bas, et qui commence là, un son qui commence là-bas, et ma main est là, mais le son est là-bas, je le prends, il vient et les choses viennent en se rapprochant.

*MG La spirale vers l'extérieur, paradoxalement, c'est le son quand vous le rapprochez ?*

SM Pour moi la pointe, c'est comme un bateau qui est gros quand il est proche de toi mais quand il s'en va sur la mer il devient tout petit donc il va par là-bas et il devient quasi invisible. Quand tu es à la fin d'une pièce et que tu veux diminuer (*elle joue des accords diminuendo*) ; si tu restes ici (*les accords diminuent de façon assez plate*) .... Mais si tu l'imagines (*son, regard va loin ; les accords partent avec tension entre eux*), tu prends le risque quand t'es là-haut tu vois; après il y a la technique, tu vois, ok tu ne perds pas tes doigts, tu sens bien ou est l'attaque de la chose; mais il y a toujours une tension de là-bas.

SM Il y a aussi beaucoup de symboles comme ça (*un arc avec une flèche*); mon arc, il a multiples formes: parfois je courbe ce qui amorce ; parfois je le fais petit, parfois je le fais gros, parfois ma flèche elle est plus grande, c'est une flèche qui va par là-bas et j'imagine sa pointe ici ; parfois je la dessine juste là, ce qui veut dire pour moi que je dois l'armer, mais pas la lâcher encore; c'est-à-dire que je suis en train d'armer une phrase mais que je suis en attente, donc je tiens la tension d'une phrase ou de plusieurs pages, je dois rester vigilante, comme le loup qui veut manger, qui est sous son arbre. J'attends, j'ai faim, mais j'attends.

Quand la flèche est partie, elle vit son mouvement ; il peut y avoir plein de scénarios possibles. Ce qui est très troublant par exemple, c'est quand tu as l'arc mais tu ne sais pas ce qui s'est passé avec la corde ; ou bien, elle est tellement tordue que... tu te demandes ce qui reste ? Parfois, en dessinant je trouve des solutions à ce que je vis avec l'instrument ; car je me dis : « tiens, où elle est la flèche ? » Donc dans mon imaginaire, je vais chercher où est la flèche, ou bien je vais rester dans la déception d'être là avec l'arc qui n'a plus de flèche ; et ça crée un son. Comment exprimer le regret ? On le théâtralise, tu peux dire ceci ou cela, bon tout ça c'est très bien...

Mais ce qui est intéressant pour toi, c'est ce qui de façon spontanée, quand tu es dans le processus, quand tu as la main dans la pâte. D'un coup parfois tu te rends compte ; parfois mon œil dessiné, c'est juste pour me rappeler de quelque chose (je sais à quoi je pense), ou ça peut être d'un coup une chevelure qui apparaît (je peux essayer de dessiner des cheveux) ; et j'utilise beaucoup le petit bateau avec moi car je me dis « tiens bien la barre ! ». Mais parfois je vais faire des voiles un peu bizarres, de façon très naïve ; parfois c'est très extravagant les voiles tombent : ça veut dire que là il n'y a pas de vent, on est au point mort, ça veut dire « reste tranquille dans ton bateau et mets une protection solaire ! » Parfois, c'est vraiment le bateau qui chavire et c'est souvent comme ça dans les pièces car, quand on a vraiment amorcé la chose, une fois que c'est parti, il faut supporter le mouvement) ! Supporter, pas seulement physiquement dans les pièces qui demandent beaucoup, mais mentalement, et mentalement sur des années et des mois d'études, de pratique et de jeu !

[...]

J'ai aussi passé beaucoup de temps avec les gestes de « tirer » et « pousser » (*elle montre les gestes des instrumentistes à cordes frottées*). Quelque fois, je le notais sur 16 mesures, donc j'essayais de tirer une phrase pendant tout ce temps.

Le souffle aussi, c'est fascinant. J'ai passé du temps aussi à marquer où étaient les axes de respiration dans la musique et je me suis rendu compte que c'était impossible ; pas comme les chanteurs, car les phrases sont tellement longues pour nous...donc je trouve une sorte de respiration « psychique » et je laisse mon corps respirer tranquillement comme un poisson dans l'eau. Le poisson comme symbole d'ailleurs, on n'en a pas parlé. Le poisson dans l'eau est très intéressant ! Parfois il est noté tout bêtement comme ça, mais j'ai aussi une image à la maison, un peu à la japonaise, un poisson d'or, mais c'est une photo en noir et blanc, et tu sens vraiment que son corps part par-là, que le mouvement est là, mais que c'est pour partir dans le sens opposé/ Donc le poisson, c'est comme un bateau qui va virer, il va dans le sens opposé au mouvement avant d'aller dans une direction. Donc, si tu dis (avec les gens que je connais un peu mieux) « poisson », tout de suite quelque chose se passe (on se crée une sorte de langage, mais peut-être qu'ils ont un autre mot) : ça veut dire qu'on continue le mouvement, mais qu'on vire déjà. Pour moi, le poisson a une fluidité. Le geste est rapide, mais par contre la suite du son peut continuer comme un effet de ricochet, que j'ai du mal à dessiner: souvent, j'essaie d'avoir une sorte d'impact, et après...un geste que je sens comme la balle de tennis qui vient vers moi. Il y a un son, il y a une suite de son qui va aller par là-bas, mais qui est complètement liée à ce geste.

*MG Avez-vous une écriture du vide entre les choses ?*

SM Parfois le cercle, c'est est ça. Si j'ai beaucoup d'activité quelque part, je vais faire un cercle comme ça ; et parfois, je peux commencer avec un cercle qui tout d'un coup se dissipe,



ou bien qui s'ouvre progressivement vers...je ne sais quoi. Et puis, cela peut être la colonne vertébrale ; mais aussi le serpent, le lapin...

*MG ... pour percevoir un centrage et être détendu autour ?*

SM Exactement, pour avoir l'axe et que tout autour ça circule ; donc ça te permet de faire des galipettes mais de rester extrêmement centré. On a besoin de se rappeler que ça peut partir dans tous les sens mais on reste centré et surtout on doit garder une distance ; pour moi ce geste-là, c'est aussi une distance. Je note aussi un signe « différent », quand une chose n'égale pas l'autre, pour mettre de l'espace (surtout entre les mêmes notes).

[...] J'imagine aussi des petits scénarios au début des pièces.

[...] Il y a aussi « écouter avec les yeux » et « voir avec les oreilles ». Il y a aussi la recherche de concavité, comme un espace qui s'agrandit depuis l'intérieur du corps, j'imagine « un bol de son » ; ou bien la recherche de convexité - on est projeté en arrière depuis le piano.

### **1.1.3 Entretien avec Anne Le Bozec, pianiste, professeur au CNSMD de Paris, le 31/03/2020**

*MG Vous parlez souvent en cours de « créer l'espace de jeu », créer l'espace à l'intérieur, - de l'importance de la profondeur aussi, etc. Pourquoi est-il important de créer un espace à l'intérieur de soi-même, ou en relation à l'extérieur ?*

ALB Déjà, sur un plan seulement physique, ce qui est plein ne sonne pas. Il faut que ce soit creux pour que quelque chose sonne. Un violon, si c'est plein, ça ne sonne pas ; un chanteur, si c'est plein, ça ne sonne pas non plus! !

Le piano, il sonne parce que c'est une caisse, élaborée pour qu'il y ait des tensions énormes, qui puissent faire sonner de l'air – c'est l'air en vibration qui devient onde; donc c'est l'idée que nous soyons des corps pleins pour faire sonner des corps creux, c'est je pense une vision qui n'est pas suffisante; il faut quelque part qu'on résonne par notre corps aussi; et effectivement dans notre corps, il y a plein de creux en fait; pour les chanteurs il y a le creux du crâne , là où le son finalement va se répercuter; et pour nous par exemple, je pense qu'on a une zone qui est primordiale et qu'on entend beaucoup dans le son, la zone pulmonaire qui est remplie d'air et finalement quelqu'un qui est en apnée, c'est-à-dire quelqu'un qui refuse au son l'accès au creux des poumons est quelqu'un qui va produire un son, que moi, après beaucoup d'années de pratique, je vais identifier comme un son en apnée. C'est un son aussi, qui va avoir des conséquences immédiates [lorsqu'on joue] avec les chanteurs, car un son en apnée ne peut pas bien communiquer avec un son qui est chanté, qui est forcément de l'air en mouvement. Donc il y a déjà là cette sensation du fait que nous aussi on peut communiquer par le mouvement mais pas seulement par le mouvement physique d'un bras, d'un dos qui porte un bras, etc., mais aussi par la vie et par ce que j'appellerais le plein et le délié de ce corps ; il faut l'investissement du geste, l'investissement musculaire, volontaire et sensitif aussi dans ce qui va finalement être le geste lui-même; mais avec ce geste ou peut-être en amont du geste, quelque part au même endroit, il faut un espace de vibration à l'intérieur du corps; là je parle des poumons mais un bras très tendu est aussi un bras plein; et un bras trop mou va être non vibrant également; on sait bien que c'est exactement comme une corde; si elle est trop tendue, elle pète; si elle n'est pas assez tendue, on ne peut pas faire de musique avec; c'est pareil en fait, il s'agit là encore de

la mise en tension adaptée au geste musical et au désir musical du son qu'on peut avoir; et donc ce désir va finalement habiter notre corps par du plein et du creux; je pense que ça se trouve à tous les niveaux, car même un doigt peut être trop tendu, il est trop « plein » si je prends cette métaphore; les doigts qui se cassent ne transmettent pas du tout le son, ce sont des doigts qui n'auront pas suffisamment de plein pour le coup; et pareil au niveau de toutes les articulations : il y a une rondeur et une souplesse possibles, et en même temps une fermeté de lancement. L'ensemble peut devenir un espace créé pour l'intention musicale qui est en train de nous animer.

*MG Ce qui fait que l'intention musicale, si on catégorise selon des patterns de rythme, d'énergie, on pourrait à chaque fois les représenter le type d'alternance entre le vide et le plein ?*

ALB C'est un jeu permanent... Enfin, si tu parles d'alternance au même moment, oui, il s'agit d'un rééquilibrage permanent. Cela étant, il est vrai qu'il y a des choses qui demandent énormément de plein, et qui vont se résoudre dans un creux. Par exemple, le fait d'enfoncer la touche réclame qu'après on la relâche - ça peut être aussi sous cet angle-là...

*MG Mais simultanément, on ne peut pas imaginer un creux sans qu'il y ait un plein quelque part en même temps ?*

ALB Oui, c'est à peu près ça ; en effet, si on visualise une apnée, ou un accord qui va vraiment représenter énormément d'engagement physique, parce que les bras sont écartés, qu'il y a énormément de son, etc., alors il y a vraiment une manière très « en lutte » de l'aborder. On va vraiment « fermer » et créer énormément de plein pour pouvoir rivaliser. Et en faisant ça, en fait on « bouche » le son. En fait, le son en apnée me semble un son qui est bouché. Et l'idée n'est alors pas de le laisser partir, mais d'arriver à saisir le bon jeu entre d'un côté le poids en action et de l'autre, quand même aussi, l'air qui l'anime, autrement dit la capacité de mouvement, de circulation de l'énergie musculaire.

*MG Vous parlez souvent de courbe ; vous mimer ce qui se passe, et très souvent des courbes, notamment dans tout ce qui est avec chant. Pourquoi ?*

ALB Tu me demandes pourquoi j'utilise le mot « courbe » ?

*MG Et pourquoi on a besoin de parler de courbe ?*

ALB Tout d'abord, je ne sais pas si c'est logique pour tout le monde déjà ! Pour moi, ça l'est, peut-être en termes de langage ça l'est pour nous musiciens, mais est-ce que ça l'est pour toutes les civilisations, j'ose l'espérer, mais je me pose la question. Le fait est que nous, les pianistes, on peut visualiser les choses comme parcellaires, momentanées et verticales ; c'est comme ça qu'on joue, un doigt après l'autre. L'instrument est conçu comme ça, on ne peut pas l'imaginer autrement dans un premier temps ; l'idée, c'est de transcender le plus vite possible l'apprentissage. Pour l'enfant ou pour nous, dans notre apprentissage de chaque œuvre, l'idée est d'aller le plus vite possible au-delà du simple schéma « j'enfonce, j'enfonce, j'enfonce », de le mettre dans quelque chose qui est évolutif; et pour moi, cette évolution, ce discours, passe forcément sous forme de ligne, enfin de linéarité en tout cas, et cette ligne elle est animée par des intentions qui vont prendre des directions ; par exemple, des directions d'aller vers le haut, d'aller vers le bas, d'envelopper, d'embrasser, de rejeter, ce qui crée effectivement ce que j'appellerais une courbe, c'est-à-dire un dessin de l'émotion.

*MG Et plus souvent une courbe qu'une ligne droite ?*

ALB C'est rare la ligne droite dans la nature ! Regarde une portée à cinq lignes : elle est linéaire elle est droite, pourquoi ? Pour permettre au schéma musical, lui, d'être incurvé.

Ce serait très difficile d'avoir un schéma musical comme ça si la portée elle-même le faisait. Pour pouvoir lire une courbe, l'homme a besoin d'un schéma droit. C'est manifestement comme ça que la notation a été en tout cas finalisée. Au moment où la notation des neumes s'est produite, par exemple, il n'y avait rien de droit. La notion de portée a été établie à partir du moment où on a vraiment voulu quantifier un espace sonore et des intervalles avec une notion de régularisation des diapasons. La linéarité de la pensée entre dans une dimension de mondialisation, afin de proposer un repère pour que chacun s'y retrouve à peu près. C'est ce qui va permettre que les hommes communiquent malgré la distance, mais pas de communiquer la même chose que le moyen de communication. Le moyen de communication, il permet de communiquer autre chose, et cet « autre chose », ça va être une courbe ; effectivement si on imagine la musique *recto tono*, il ne se passe pas grand-chose. Par exemple, si c'est simplement une même hauteur, il va forcément y avoir une variabilité dynamique. Ainsi, il y a un moment où la courbe n'est pas simplement une courbe de hauteurs, mais de tous les paramètres.

MG *Et est-ce que ça a un rapport avec le fait de se projeter dans la profondeur ? Si on ne pense que des lignes, on a tendance à ne se projeter qu'en deux dimensions.*

ALB La profondeur me paraît importante dans le domaine musical. On va parler de profondeur à plusieurs niveaux. D'abord il y a la profondeur sonore ; c'est aussi forcément une réaction avec l'extérieur, c'est-à-dire une réaction par rapport à l'environnement acoustique, à la taille de la salle dans laquelle on est, au type de lien qu'il peut y avoir entre nous et l'instrument, l'instrument et la salle, et l'ensemble des trois éléments qui permet qu'on joue avec un son qui va devoir s'ancrer très profondément pour pouvoir rayonner très profondément ou peut-être être ancré plus légèrement. Ceci ne signifie pas que ce soit mieux ou moins bien : parfois on sait qu'on doit aller puiser loin en nous, pour tout simplement dégager plus de son, ou pour avoir quelque chose de plus ferme dans la gestion des plans sonores à tel ou tel endroit, parce que c'est notre perception que la salle via le piano va réagir comme ça, et qu'il faut effectivement adapter notre personne à l'environnement à ce moment-là. Il y a aussi la notion qui est souvent utilisée de profondeur du discours. On sort de l'aspect physique, mais finalement cela va avoir une empreinte sur l'aspect physique bien sûr. Dans quelle mesure on a dépassé la simple couche écrite de la partition et on est allés de plus en plus vers quelque chose qui ne semble pas noté, qui va se rapprocher peut-être d'un message ? Pour les œuvres de l'époque classique ou romantique, c'est un message qui va avoir 250 ans de moins que nous, donc nous inviter à aller vers une autre profondeur à la recherche des siècles passés ; là y a une notion vertigineuse aussi par rapport au temps, qui se rapporte à ce que la musique est, comme témoin d'une époque précédente.

Il y a une perception de profondeur qui va orienter le discours intérieur, orienter donc le désir musical et le geste, et aussi toujours ce qu'on va utiliser. Si on va dans cette profondeur du temps qui est humain avant nous, on peut peut-être même aussi passer par une meilleure connaissance de la philosophie des différents siècles qu'il y a pu avoir, du ferment humain qu'il y a chez tel ou tel compositeur. La musique est une espèce de transgression énorme en elle-même, et je pense que chaque compositeur nous ouvre un monde possible et nous invite à explorer quelque chose d'autrement profond, d'autrement lumineux : une autre conception du temps, de la beauté, de ce qui va peupler la vie humaine, mais aussi un acte de foi, un lien avec

l'au-delà, un ineffable, un désir de faire passer cette conception. Et tout ça touche de zones extrêmement profondes dans l'homme ; quand on évoque cette profondeur, on va commencer à chercher quelque chose de physique, mais pour motiver cet engagement physique, il y a des ferments innombrables et je pense que la musique peut parler de temporalité, c'est-à-dire qu'elle s'inscrit dans une temporalité toujours renouvelée : les époques se succèdent, et ce sera toujours comme ça, elles auront toujours leur propres missions, et chaque part écrite à une certaine époque nous donne un reflet de ce qu'on aurait peut-être été si on avait vécu à ce moment-là.

*MG À l'intérieur de ma thèse, je vais plutôt me focaliser sur le répertoire contemporain ; éloigné de la tonalité, il me semble qu'on cherche beaucoup à mettre en abyme la perception de l'interprète, comme si on l'obligeait à montrer la source de son expérience, c'est aussi ce qui m'intéresse, puisqu'il faut inscrire le public dans ce genre de démarche. Que pensez-vous de ces couches dans le répertoire contemporain ?*

ALB Ce qui me frappe dans beaucoup de contemporains d'aujourd'hui, c'est que le rapport à l'instrument est souvent un rapport à l'effort. Il est rare qu'une musique aujourd'hui soit une musique sereine, qui ne joue pas sur quelque part une notion de dépassement, de limite. En faisant ça, ils s'inscrivent complètement dans une dynamique transcendantale à la Liszt. La grande différence était que Liszt était un auteur interprète et sa transcendance, il pouvait l'appliquer à lui-même. Or, il y a relativement peu de compositeurs aujourd'hui qui imaginent la transcendance pour eux-mêmes. Ils vont être dans une espèce de projet plus moins défini dans lequel l'idée est que chaque interprète se plonge avec une part de lui-même j'imagine, plus prononcée qu'avec une part calibrée, écrite, comme cela a pu être jusqu'à aujourd'hui. Beaucoup écrivent toujours très précisément, mais beaucoup laissent beaucoup le champ ouvert ; c'est là que le curseur est vraiment très différent, mais justement ceux qui laissent le champ ouvert - c'est une mise en abyme qui très belle - vont permettre à leur œuvre de leur échapper complètement

*MG Et même quand c'est écrit très précisément comme dans le cas de Stroppa, il y a une part de la temporalité qui est laissée complètement à l'interprète...*

AB L'interprète, mais aussi ce n'est pas que l'interprète en soi. L'interprète, c'est vraiment une réaction à un environnement à un moment donné ; déjà, c'est une nuit sans sommeil ou une crise de foie ! Ensuite, l'interprète, c'est un piano qui est dans une salle qui va lui permettre ou lui refuser certaines choses ; donc entre cette permission et ce refus, il y a des choses qui vont être très frustrantes ou très créatives ; même ce qui va être refusé par l'instrument ou la salle va permettre de développer en soi des ressources qui vont être différentes. Donc là, on va encore une fois dans cette recherche, cette quête de ce qui en nous va permettre à ces éléments objectifs extérieurs de devenir autre chose qu'eux-mêmes, de se transformer immédiatement via la partition. Mais si un compositeur voulait tout noter sur la partition, il voudrait noter aussi exactement sur quel genre de piano il faudrait jouer ça, quel type de salle, pour avoir un espace référent. Je pense que les compositeurs ne peuvent pas en tenir compte, à partir du moment où on veut que la musique soit communiquée

*MG À propos des trois dimensions, mais plutôt dans le temps ; vous m'aviez dit une fois qu'il ne fallait pas que j'essaie de connecter les actions entre elles mais que les accords devaient se succéder avec le même type de qualité de geste et qu'ils en viendraient à représenter une même image comme un kaléidoscope, ce qui semble paradoxal. Pourriez-vous en dire plus à propos de cette élaboration de forme musicale ?*

ALB On rejoint l'histoire du creux je crois, relié au phénomène pianistique. C'est assez simple ; cela part du principe que quand tu as émis une note ou un accord, il va avoir une vie propre, c'est-à-dire que tu lui a donné une nourriture, et il va se transformer en onde. Cette onde, d'une certaine manière, tu vas prévoir comment elle se comporte. Mais tu ne vas pas le prévoir quand même complètement, c'est-à-dire qu'en effet c'est en écoutant cette onde et la manière dont elle fonctionne que tu sauras exactement comment ça s'est passé dans ton geste, dans le rapport à l'instrument et dans le rapport à l'ensemble. Donc si on est focalisés seulement sur la connexion des événements les uns avec les autres, on refuse à nous-mêmes l'aller-retour, enfin le retour du son. C'est-à-dire qu'on produit du son, ce qui fait un « aller », et après il y a le retour. Et si on est que dans la production, on produit, on produit..., on connecte, on connecte... et on n'a jamais l'effet boomerang, on n'a jamais le rendu qui agit sur nous. Cela rejoint ce que tu disais entre le fait d'être touchant et d'être touché ; c'est exactement de ça dont il est question, en fait. Et si on donne trop peu, on ne va pas être touché. Et si on donne en permanence, on ne va pas être touché non plus. Voilà donc il s'agit d'élaborer quelque chose qui est vraiment une sinusoïde, entre le fait de donner et de recevoir (de percevoir). Et le fait de « donner » produit une information sonore qui nous renseigne sur la manière dont on lui a donné.

*MG On ne sait pas exactement avant de le faire, c'est toujours une réaction de ce qu'on entend, et finalement on ne le sait qu'après.*

ALB Voilà c'est ça. Ensuite, le problème va se fixer sur la toute première note. Parce qu'avec cette première note, tu te jettes dans le bain, tu ne sais pas quelle température l'eau va avoir. Mais il faut quand même que tu te prépares. Donc tu fais dans le meilleur souci possible de tout ce qui peut arriver, tu vas essayer le piano, t'as les doigts froids ou chauds, tu te connais, donc il y a quand même neuf chances sur dix que le début ne soit pas pourri. Mais néanmoins très logiquement, avant d'avoir produit le son, tu n'as pas encore l'idée de ce que ça va être exactement. Sauf à développer un truc assez incroyable que j'ai perçu une fois. Une masterclass que je faisais avec Fischer Diskau. À un moment, il s'est énervé et il a remplacé le chanteur, et allons-y ensemble pour *Doppelgänger*. Au piano, il y a quatre accords, blanches pointées ; on pourrait dire que le chanteur est présent à ça, mais c'est quand même normalement le pianiste qui décide de la structure. Et là, ce n'est pas ce qui s'est passé. Je pense que ce qu'il pouvait faire, c'est qu'il générerait quelque chose, qui pouvait ne pas forcément passer par le son mais qui était par sa présence. Simplement, il rayonnait de cette musique et donc quelque part, on était branchés sur lui. Et je ne peux pas dire autrement : j'ai dû jouer ces quatre blanches pointées d'une certaine manière parce qu'il l'entendait comme ça. Je pense que certains chefs peuvent avoir ça aussi. Avant même de commencer, ils émanent quelque chose qui est déjà un autre temps peut-être, qui est déjà une écoute, qui crée un espace dans lequel la musique va se produire ; cet espace extraordinairement parlant se pose, se crée avant le son. Et puis je pense qu'on est chacun traversé par ça mais on n'en a pas forcément conscience. En revanche, cela peut nous être envoyé. Je pense qu'effectivement on a besoin de cet aller-retour permanent, c'est-à-dire d'entendre le son qu'on a produit, de voir à l'intérieur du vide, c'est-à-dire de vouloir toujours être enseigné. Mais il y a toujours cette possibilité, je crois, par la pensée, de faire éclore un espace qui va exister avant. « Je fais ça mais ça pourrait être autrement ».

*MG Cela va avec une posture évidemment, un état de tonus, des connections à l'intérieur du corps ?*

ALB oui, bien entendu, car je ne saurais pas du tout te dire ce que les grands chefs font ou Fischer Diskau ou ce qui nous arrive, mais il y a dans ces cas-là une corrélation totale entre ton projet et l'objet corporel ; l'objet corporel est lié aussi à l'objet mental.

*MG Odile Rouquet parle du fait que certains danseurs ont du mal à se projeter dans trois dimensions, et leur fait travailler la profondeur du bassin...*

ALB En effet, depuis qu'ils sont petits on leur dit qu'ils doivent être tout plats ! Au piano aussi on nous dit aussi d'oublier notre corps. Au début, rares sont les professeurs qui parlent du corps. On parle des doigts, de la position de la main, du bras, etc. Mais ce n'est pas vraiment une chose holistique en fait, alors que toute activité humaine est de cet ordre-là.

*MG Je reviens au kaléidoscope et au moment de vide...*

ALB Ah oui, je n'avais pas fini d'ailleurs, j'avais développé un des deux aspects que j'avais en tête, qui est l'aspect d'aller-retour avec le son. Ensuite par exemple, si on parle de l'atome tel qu'il a déjà été écrit déjà il y a assez longtemps effectivement, c'est marrant comme c'est chose est pleine de vie, avec un noyau, des électrons...Il y a une interrogation globale, encore aujourd'hui, sur ce que c'est que la matière et dans quelle mesure le vide n'est pas l'essentiel de la matière, de la même mesure qu'il est difficile d'imaginer que le corps humain, c'est 70% d'eau je crois. Ce n'est pas visible a priori, mais quand même, par rapport à ce qu'on est, c'est complètement incroyable. Et donc effectivement, d'être fait de quelque chose de fluide implique qu'il faut que tu imagines les choses autrement qu'en deux dimensions - puisque ce que tu perçois au toucher a priori, est dur et non pas fluide. Il faut donc s'imaginer tout ce qu'il y a en dessous. Il y a donc d'un côté les perceptions qui sont forcément limitées, et de l'autre, ce qu'on commence à savoir quand même, qui fait qu'on peut se projeter, je pense, dans une visualisation de la musique comme événement qui arrive à certain moment pour relier des moments très sporadiques, des événements sonores qui laissent des traces autour d'eux. Ce sont ces traces qui permettent aux événements de communiquer, ce sont des rayonnements : chaque note rayonne et c'est dans les rayonnements que les notes se rejoignent. C'est comme l'œil qui reçoit plein de signaux et qui va voir une seule chose continue...

*MG ...et en effet le fait qu'on ait besoin de se distancier pour imaginer quelque chose comme un objet implique qu'en fait on produise du vide dans notre imaginaire qui renvoie à notre sensation de creux corporelle...*

ALB En tout cas, ça implique forcément qu'on se dissocie de notre sensation de « je vois ça, donc c'est comme ça ». Donc si tu commences à te dire « je vois ça mais ce n'est pas forcément comme ça », tu ne fusionnes pas avec l'objet, tu mets une distance et tu crées éventuellement un doute, et la probabilité que d'autres scénarios soient possibles. C'est pareil dans l'univers corporel pour le son. Effectivement, je produis tel geste, mais ce n'est pas forcément toujours comme ça que ça marche.

*MG Finalement, la disponibilité vient du fait qu'on est plein de potentiels et qu'on reste dans cet état ?*

ALB Oui, et aussi peut-être je crois, dans la musique d'aujourd'hui encore plus bien sûr, cela rejoint l'idée qu'il n'y a pas de geste interdit. On sait que c'est mieux de jouer la main comme ça, etc. par rapport à l'ergonomie du piano. Mais dans la musique d'aujourd'hui, il y a plein de mode de jeux qui vont demander tout sauf ça. Donc cela demande d'être très imaginatif et de ne pas se laisser formater par quelque chose qui pourrait être une mission (« le piano c'est

toujours comme ça ») et les compositeurs d'aujourd'hui nous enjoignent de ne plus penser comme ça.

*MG J'en viens à une question qui me paraît très compliquée et qui va avec tout ça. Comment on peut travailler le rapport entre ces rayonnements entre chaque note, donc l'écoute entre les notes et conscience du vide, et le fait qu'on va projeter quand même au niveau global des schèmes avec des oppositions fortes ? Finalement c'est une perception entre chaque note qui demande un état suspendu - certains n'arrivent pas à allier ça avec une perception globale...*

ALB Tout d'abord, par rapport à la perception des petits éléments et leur globalité, il y a une image que j'aime beaucoup qui est celle du ricochet. Effectivement, pour faire ricocher une pierre, tu lui donnes une grande énergie, un certain type d'énergie afin que la pierre ne fasse pas « plouf » mais « tac tac tac tac ... » Si pendant les ricochets, tu regardes ta pierre par-dessus, tu vas voir qu'il y a toujours une pierre mais qu'il n'y a pas toujours de contact. Alors, ça dépend si tu décides que la musique ce n'est que le contact ou si c'est la pierre. Si ce n'est que le contact, on est enfermé. Si ce n'est que la pierre, on est complètement suspendu. Si tu es l'ensemble de la pierre et de l'énergie qui l'a projetée, à ce moment-là t'as une vision globale de la chose.

[ ... ]

Je pense qu'il est peut-être important de considérer que dans le processus du travail, c'est-à-dire avant d'arriver au moment où en effet on est dégagé des objectifs, il est important de passer par l'un et l'autre de façon alternative pour maîtriser les enjeux que représentent l'un et l'autre. Par exemple, pour avoir une vision globale de l'œuvre, on peut travailler sur table, hors piano, en mimant les rapports globaux d'une phrase, et après on peut être dans le cambouis de la substance pianistique et de là, faire des espèces de zoom. Mais tu es obligé d'appréhender les deux côtés de façon séparés. Je pense qu'il faut que chacun trouve l'équilibre qui lui est propre, et aussi la chronologie qui lui est propre. Ce n'est pas forcément ce qu'on fait, car on n'est pas forcément raisonnable. Par exemple, on va souvent chercher à beaucoup se rassurer par le « faire », et en conséquence, pas du tout assez travailler le geste dans sa globalité, et ne pas considérer assez le fait qu'on peut aussi travailler un geste pianistique dans l'air, en visualisant, en regardant la partition, etc. Quand est-ce que cet abord plus large arrive dans l'œuvre... On essaie que ça arrive plus tard, car dans l'apprentissage en Europe il n'y a jamais eu que le « faire ». Il faut donc introduire le « défaire » en quelque sorte, ou envisager autrement le « faire », en tout cas. Chaque élément trouve sa place en complément l'un de l'autre. D'un point de vue traditionnel de la musique pour piano, il y a quand même beaucoup ce faire, ce savoir-faire, qui est en effet important mais ne saurait exister sans le projet, et cette notion de projet est à développer dans l'appréhension d'une œuvre, quitte à se tromper, à dire que finalement ce n'est pas du tout ça, mais surtout il s'agit de s'y autoriser.

*MG Et j'en viens à autre chose ; par rapport au fait que les choses sont « a causales ». Vous dites parfois « fais tourner le 1er temps » ; je trouve ça parlant mais pas exactement pourquoi*

AM Cela procède d'un truc très simple : la force de gravité qui va toujours nous amener à retomber. Au niveau symbolique de la musique occidentale, le 1er temps est celui dit fort et celui vers lequel la levée, l'anacrouse va, c'est-à-dire qu'il y a déjà un rapport de tension. Il va souvent y voir un rapport entre « levée = dominante » et « temps = tonique ». Au niveau temporel, c'est pareil qu'au niveau harmonique : souvent ça se réduit à ça. Le seul problème –

et c'est souvent le problème dans une mélodie – c'est que non seulement il y a dominante-tonique sur l'anacrouse-1er temps, mais en plus il va y avoir un mot comme mer-ci. Donc cela fait trois accents au même moment, à l'endroit où il ne peut y avoir autre chose qu'un accent. Donc si on ne commence pas à jouer avec ça et à contrecarrer ça on va commencer à être prisonnier des accents. Donc l'idée est de prendre en compte le fait qu'il y a une force de gravité, et qu'elle est là, qu'on ne peut pas s'y soustraire. On ne va pas commencer à se dire qu'un premier temps n'est pas un premier temps. Mais on peut essayer de l'envisager autrement, c'est-à-dire qu'on peut essayer de jouer avec cette pesanteur de manière à l'amener plus loin. Par exemple, très souvent un adverbe qui va se terminer par le suffixe « -ment » va être accentué sur le premier temps, et pour le comprendre, il va falloir l'accentuer autrement, sinon on ne comprendra pas. Cela me rappelle le phénomène de la danse, car un danseur qui a une série de virevoltes, de soleils, de tout ce que tu veux à faire, va sortir de la pesanteur à 1001 moments, et en même temps il va y retourner, car il faut bien qu'il y retourne ! Mais les danseurs avec lesquels il y a un problème sont ceux avec lesquels tu sens que ça retombe. Les autres ils jouent avec ça, tu les sens utiliser la terre, utiliser le sol, ses forces, mais en en jouant.

*MG Mais il y a aussi le fait que ça tourne, toujours la courbe... ?*

ALB Je ne sais pas si je le disais si souvent ! Dans tourner, ce que j'entends, c'est qu'en effet il ne s'agit pas d'oublier qu'un premier temps est un premier temps. Il s'agit de le détourner, de ne pas se rendre esclave de la pesanteur de ce temps-là, de ne pas le suraffirmer, mais effectivement dire « le tourner » c'est le tourner vers autre chose, le transformer en autre chose. Car le premier temps est lié à une barre de mesure, c'est d'abord ce qui saucissonne l'œil. Cela permet d'organiser des unités de temps organisés en carrure, et c'est ce qui permet au discours d'avoir une syntaxe. Cependant, à l'intérieur de cette syntaxe, on peut être plus ou moins prisonnier des enchaînements. En français, le verbe va être l'attraction principale dans la phrase. Là y a quelque chose qui parle du 1er temps, car ça tourne autour mais il ne faut pas que ça devient l'attraction principale, afin que l'ensemble de la phrase signifie quelque chose.

*MG Je le faisais correspondre au signe (demi-cercles qui tournent avec flèche) qui se réinitialise. Est-ce que vous avez des signes qui reviennent dans votre façon de travailler ou de faire travailler ?*

ALB Je fais souvent des ondulations afin de sentir que quelque chose arrive, repasse et revient. Je me vois le faire souvent aussi pour créer en même temps un moment un peu plus creux, et en même temps, si je m'éloigne, dès que c'est là, le creux, ça commence déjà à remonter et ça n'arrête pas : c'est un creux momentané qui permet un appel du plein. Je me rends compte que je l'écris souvent dans des moments de transitions au chant qui sont séparés par une pause assez courte, quand le piano doit faire une transition qui doit nourrir en même temps la prise d'air et changer d'idée au niveau du texte. En même temps à ce moment-là la musique peut être très signifiante, et elle ne doit pas nous empêcher de changer d'idée au niveau du texte : elle ne doit pas être trop signifiante tout d'un coup, il faut qu'elle dise la même chose. Sinon, dans mes partitions, je ne note quasiment rien. [...]

*MG Ces impulsions de mouvement perçues, comment cela s'entraîne ?*

ALB Je pense que l'histoire de l'aller-retour est quelque chose de très important : tu donnes quelque chose et il te revient. Je pense qu'il y a des gens, des enfants qui bénéficieraient, par exemple, de voir un boomerang. L'histoire du ricochet peut marcher aussi. Pour les enfants, je pense qu'il y en a certains qui auront envie d'être dans la matière, de modeler : c'est plaisant.



Donc l'idée c'est de les éveiller : le geste sera toujours comme ça (tripoter), mais ce sera comme ça dans l'idée de faire un gâteau par exemple. Tu vois donc, s'ils font un gâteau, tu commences par tel ingrédient ; tu mélanges, tu ne fais pas les choses n'importe comment. Il y a le début et la fin. C'est le genre de métaphore qui peut être parlante. Cela matérialise la durée, quelque chose qui est évolutif.

Après il y a quelque chose qui me parle beaucoup et si on m'en avait parlé enfant, cela m'aurait aidé. C'est d'imaginer que la musique, c'est de l'air en mouvement. Il n'y a pas de musique dans le vide stellaire. Il y en a parce qu'il y a une atmosphère, de l'air et que cet air, il est susceptible de propager des ondes qui vont mettre en mouvement notre tympan. Enfin tout ça, ce sont des ondes et l'objectif est d'être sensible à cette courbe-là, et au fait que cette courbe-là est créée par juste ça (l'impact du bout du doigt et le relâchement). Tu vois ce sont deux mouvements qui ne sont quasi pas associables : c'est très compliqué d'associer ça. Il n'y a pas de lien de cause à effet sans se mettre à mimer la courbe du son.

#### **1.1.4 Entretien avec Denis Pascal, pianiste, professeur au CNSMD de Paris, le 23/04/2020**

*MG Vous expliquez dans *Reflets dans l'eau de Debussy*<sup>981</sup>, que vous « écoutez à l'envers ». Qu'est-ce qui se passe pour vous lorsque vous écoutez de cette façon ?*

L'idée c'est que, dès que l'harmonie est complète, on ne fait que commenter, ouvrir un espace, créer un événement sonore, qui est différent du fait de compléter l'harmonie ou de l'enrichir. Car en fait, on n'enrichit qu'avec de nouvelles fréquences. On va à l'envers par rapport à la question mais on ne va pas vraiment à l'envers, car en fait on va écouter des vagues de sons, des interférences qui s'interpénètrent et qui vont donner quelque chose qui est devant toi. Donc en fait, on va écouter quelque chose qu'a produit une action passée ; c'est pas pour autant qu'on va écouter quelque chose dans le passé ! On écoute ou on perçoit quelque chose qui se passe au moment où on le perçoit, donc on est véritablement dans le concret. Cependant, on s'ouvre justement. L'action qu'on a faite avec le clavier ou avec nos mains, est passée. L'action, ou le geste musical chez Debussy parfois, est de faire ce résumé ou d'aller recueillir cet ensemble de vibrations, et ce temps-là, ce temps de réflexion, de résonance ; c'est le temps musical, souvent, chez Debussy, qui est très lié, en effet, à la facture même de l'instrument. Ce n'est pas tellement le son lui-même mais l'accumulation des sons. C'est un peu comme la peinture ; si je me recule, je fais la synthèse de quelque chose (chez Seurat par exemple). On est quand même dans une action parce qu'il y a une onde sonore qui se développe, qui est comme une vague. Elle va diminuer d'ailleurs, et donc on va la capter à un certain moment, si on veut. Enfin, cet espace qu'on ouvre en nous, pour aller l'écouter, fait partie du geste romantique, puis un petit peu plus ésotérique, vers la fin du 19<sup>ème</sup>.

*MG L'espace qu'on ouvre, vous avez une idée précise de quel espace vous ouvrez en vous ?*

---

<sup>981</sup> CAMPOS Rémy. *Aux origines du piano français : le jeu perlé*. [Film] Conservatoire de Paris, 2015. [https://youtu.be/U\\_5IVqKg-0E](https://youtu.be/U_5IVqKg-0E) 48

DP Il s'agit tout d'abord de préparer un espace qui va résonner plus rapidement avec les sons qui sont mis en vibration dans le clavier : je pars du principe, qu'on ne peut accélérer notre capacité à, comme dans les exos d'optométrie, à capter une fréquence, si on n'a pas la mémoire de cette fréquence. Et pour avoir la mémoire physique de cette fréquence, effectivement y a un travail, soit de la faire affleurer physiquement et de la reconnaître plus facilement. C'est ce qui se passe quand on fait des harmoniques au clavier, qu'on fait un do très fort, puis qu'on va prendre le sol, puis le mi, puis le si b, le ré, puis le fa dièse ; si on sait ce qu'on va aller chercher dans le résonance – même éventuellement on chante le sol, le si b, le ré et le fa dièse, alors notre oreille va capter peut-être plus rapidement la mise en vibration de cette fréquence, ce qui est aussi un principe et fait partie d'interférences; en fait c'est les interférences et le dédoubleage des longueurs d'ondes qui fait qu'on a le sol, le mi, le si b le ré et le fa dièse. Si tu prépares la personne, l'étudiant, en chantant un sol ou un mi, elle va apparaître plus facilement. Donc ça c'est un espace, un espace de préparation. C'est une ouverture. Cette ouverture, elle est de l'ordre de la reconnaissance ; et cette reconnaissance, elle se fait si on a pu photographier, ou du moins si on a bien imprimé quelque part, l'idée de la trace qu'on cherche. Donc c'est aussi la limite.

Mais pour mettre en perspective un accord, donc non pas l'enrichir, mais l'ouvrir, comme dans *Reflets dans l'eau* par exemple, il y a le fait de capter le mélange des sons, de capter une fondamentale, de comparer – comparer ça veut dire, faire une dynamique, savoir qu'on peut jouer en creux ou en plein, de manière à donner une perspective à plusieurs notes à la fois, et ça veut dire une tension et une détente de l'action, de la main, ou des muscles... Enfin il y a plein de choses comme ça, il y a un toucher. Et effectivement, la dimension la plus importante, c'est que dans la musique, il y a le temps. Si on faisait des bols tibétains par exemple, on pourrait s'arrêter à la vibration, tranquille, sans le temps.

En revanche, dans notre pratique, il y a quand même une structure très dense de temps ; et donc, ce temps, il se définit différemment, c'est un temps différent de ces musiques-là.

Le facteur perceptif, c'est d'abord de préparer ce qu'on va aller chercher – puisque moi j'ai d'abord l'intuition que la limite de la perception c'est d'une manière générale de ne pas reconnaître ce qu'on ne connaît pas, et donc reconnaître quelque chose, c'est augmenter notre capacité de répertoire ; non pas notre répertoire de sons, mais de mobilité intérieure. C'est avoir une véritable liberté intérieure, qui fait qu'on peut capter les mouvements. Voilà. Je ne crois pas du tout à une perception générale possible ; à la fois dans notre manière de concevoir les choses, dans les idées, vraiment on est capable de reconnaître quelque chose, reconnaître c'est capter un mouvement en musique. Ce mouvement, il est intime, il est interne ; parce que le mouvement c'est autant la vibration que le mouvement du corps.

Il s'agit d'espaces abstraits. C'est un peu différent de la méditation, mais ça rejoint tout de même les exercices de méditation dans lesquels tu regardes ta main, et on te demande d'imaginer une rose et de compter les pétales. La musique est le niveau du jeu, il s'agit de suivre des choses en musique ou des harmonies particulières, de sentir aussi. À ce sujet, je viens d'avoir une discussion avec Starker, violoncelliste. Il avait joué la suite de Cassado, incroyablement. Je lui demande : « comment vous faites pour jouer aussi juste ? » Il me répond : « j'écoute autre chose. Je sens aussi les nœuds de vibrations dans les doigts, dans les mains, et sur les cordes. » Il les sent, et il écoute certaines harmoniques. Donc il y a une écoute, ou une pensée, parallèle, qui fait que ça va donner quelque chose. Le piano est le seul instrument où

une pensée, une idée, une manière de concevoir les choses différemment, change radicalement la projection du son. Mais ce n'est pas tant la projection du son que notre rapport avec l'instrument et avec ce qu'on fait. Donc de l'extérieur ça va changer, mais nous on sait simplement quand on observe quelque chose de différent.

*MG Comment « captez-vous le mélange des sons » ?*

Je superpose les sons comme des piles d'assiettes, donc finalement le bas est toujours là et il se dégage des choses au-dessus. Parfois ça peut être l'inverse, je joue le haut et je complète avec le bas, mais ça revient au même. Ensuite, il faut viser le moment où la superposition des sons est complète effectivement, et ça c'est un temps qui n'est pas écrit parfois. Enfin si, c'est écrit par le compositeur, mais il y a un temps particulier où tu captes que la superposition de tous ces sons résonne, joue, l'un avec l'autre, donc il faut encore être capable d'aller les chercher ; et ça c'est un moment abstrait, puisqu'il n'y a pas « une action physique » on va dire, avec les mains ou avec les bras, mais il y a une action, une perception, qui est en mouvement : on ne perçoit pas tout de suite, du fait de la nature même des vibrations qui *demandent* du temps.

*MG Donc ça rajoute un petit temps ? C'est lié peut-être à la « fascination » ?*

DP En fait je parlais de « sidération », c'est différent.

Mais parfois, et je vais rebondir avec quelque chose dont on avait parlé quelques fois, la manière de bouger après l'attaque, vraiment de bouger la main, le bras, conditionne notre relation avec la perception de la mèche sonore qui suit l'attaque. Je suis persuadé qu'on ne conduit pas le son, mais on se conduit nous-mêmes. On se conditionne nous-mêmes à ralentir quelque chose, ou du moins à se mettre à la vitesse de quelque chose, parce qu'à ce moment-là, le geste précède notre volonté. Si par exemple, je fais une attaque et je ralentis systématiquement le geste après l'attaque, je fais un geste continu mais je le ralentis, et ça fait vibrer différemment notre conscience. Si je fais un geste, par exemple si je vais toucher ma jambe à un point mais je ne reste pas dessus, ou si je touche la table, et je ne reste pas dessus, et si la vitesse avant de toucher la table et après est la même, ou alors, si la vitesse est plus rapide et deux fois plus lente après ou l'inverse, alors tout cela change la conscience de quelque chose. Même en muet, les espaces perçus, avec ce mouvement et ces changements de vitesse, sont changés.

Il y a ce que j'appellerais « un niveau d'interrogation » de quelque chose, ou de secret puisque c'est un peu plus ésotérique finalement, qui convoque parfois une empathie de la part non pas de celui qui joue mais de celui qui écoute, qui reçoit, et cette empathie elle est mixte, elle n'est pas seulement musicale, mais on sent que l'on se met dans état de percevoir des choses, par empathie, parce qu'on vit la même chose que la personne en face. Et effectivement la pensée, ou différentes manières de penser quelque chose de très concret peut changer totalement le son, et même la relation avec la musique qu'on joue.

*MG On fait souvent des métaphores d'effort, de relation à la gravité en parlant de musique. Je m'intéresse aussi à l'Effort de Laban. Comment envisagez-vous à la relation à la gravité, l'attention au poids chez le pianiste ?*

DP Chez nous, je pense qu'il y a une différence primordiale entre un pianiste et un danseur : on ne marche pas sur le clavier, c'est-à-dire qu'on est pas responsable totalement de la gravité parce qu'on est coupés en deux, et que nos mains sont comme des marionnettes. On a la possibilité d'être un danseur qui a un « saut infini ». Nos déplacements et tous les

déplacements musicaux, finalement toutes les connexions entre les notes, défient la chute et la gravitation. La gravitation, elle est incontournable, puisque même si tu suspens quelque chose, tu en tiens compte. Même si tu as un geste cultivé d'une note à l'autre, d'un cluster à un autre, tu tiens compte que tu travailles contre la chute, et que la musique est une chute cultivée...enfin, un rebond. D'où cette idée, de parler de poids du bras, parce que c'est très lié à la nature même du discours musical, au sens où je ne peux pas constamment vider, lâcher. En revanche, la musique est antigravitationnelle au sens où c'est l'expression d'un rebond, d'une continuité qui passe par le rebond. Le danseur va créer cette idée qu'il n'a plus de poids, plus de masse, mais au prix d'efforts, il va repousser le sol tout le temps. L'effort qu'il fait et l'énergie qui donne sont énormes. Nous, non bien sûr, parce qu'on est dans un rapport énergétique qui n'a rien à voir ; on ne doit pas supporter autant de kilos, la touche est légère, c'est plutôt de l'énergie, une combinaison de vitesse, de masse, etc. Cependant, le point zéro existe à la fois d'une manière abstraite plus complexe, mais aussi d'une manière physique, où on rencontre l'instrument parce qu'on lâche des choses, on lâche certains muscles. C'est comme si le clavier entier montait vers le plafond, comme si on le recevait. On n'est pas en tension, on a un contact physique avec la surface. Maintenant, il y a des tendances différentes. Moi j'aime bien l'idée d'une moitié de danseur parce qu'on porte avec les bras, avec le dos, tout ça, mais il y a des pianistes qui ont décidé qu'il n'y avait pas de dos, rien, et qu'on recevait du lâcher prise total et suffisamment d'informations au niveau des doigts pour réagir. Maintenant certains pianistes considéraient qu'il n'y avait pas de poids, qu'on jouait davantage en suspension. Je dirais que le poids, pour nous, c'est plutôt une question d'énergie, et qu'il faut penser que c'est une masse en mouvement. Dans l'idée de poids il y a une idée d'inertie, un côté statique, mais il y a une masse en mouvement et des vagues qui partent de différentes parties du corps, et ceci a à voir avec l'expression au sens où ce ne sont pas des leviers, mais ce sont des actions en parallèle. Si par exemple, tu sers la main à quelqu'un et que tu expires ou inspires en même temps, ça ne veut pas dire la même chose. Il y a une énergie différente. Pour moi la sonorité c'est ça ; elle entraîne objectivement et alterne des mouvements que je ne peux pas quantifier ou rectifier tout le temps. Elle entraîne, elle provoque une chaleur, et ça devient comme un langage. Or, c'est très difficile de faire passer ces vagues, donc l'énergie, la masse en mouvement, vers le bout du doigt, si on pense qu'on est en train de « faire des pompes sur le clavier », comme certains pianistes semblent l'envisager – ce n'est pas comme ça que ça se passe selon moi.

*MG Est-ce qu'on cherche à se dérober de la gravité ?*

DP Cela ne remet pas en question la gravitation que de toute façon on ne peut pas nier, elle est incontournable. Alors, elle est grammaticale la musique, là je parle du discours musical. Ce qu'on appelle l'ancrage physique dans le sol, la profondeur imaginaire de notre relation avec la pulsation, c'est plutôt ça pour moi ; elle se dérobe forcément à ça oui, quand je disais que c'était une chute cultivée.

*MG Qu'appellez-vous la « sidération » du son ?*

Alors la sidération du son, c'est compliqué. Il y a là-dedans un aspect, que j'ai remarqué parfois, important au niveau psychologique aussi, un aspect de sidération et de régression ; et cette régression amène la fixité, l'obsession, et la perte du langage. C'est lorsqu'on essaie d'écouter ce que nous dit le meuble. Or, le son pour lui-même ne nous dit rien, parce que c'est très difficile de quantifier la beauté du son, quantifier s'il y en a ou pas. Quand on a un son qui pète ou un son qui est plein, qui correspond à ce qu'on entend de loin, etc., on sent intuitivement

que l'énergie passe, pour différentes raisons, techniquement. On a une sensation physique, on n'a pas un retour objectif acoustique ; de cette manière, on peut développer son son sans travailler tous les jours dans une grande salle ; mais en jouant souvent dans une grande salle, on va savoir qu'on a besoin d'outils pour savoir éventuellement projeter un peu plus certaines choses ; et petit à petit, on grandit avec ça. Donc ce sont des sensations qui viennent de nous, en interne, comme les chanteurs, c'est un élan interne. La difficulté au piano, c'est d'écouter le son pour le son, et donc petit à petit imaginer que le son pour le son, la matière elle-même, (si tant est qu'on puisse la percevoir), nous dit quelque chose d'important. Alors que ce qui est important, c'est plutôt le mélange des hauteurs, ce qu'on en fait, et le discours musical. Donc considérer que le son n'est pas une fin mais le résultat d'une démarche musicale, me semble parfois moins dangereux, tu vois. Sinon il y a la sidération, c'est-à-dire qu'il y a une sorte de blocage, une obsession ; et personne ne peut dire si c'est quelque chose d'objectif ; ça va toucher à des choses de l'ordre de la sublimation et de la régression ; et donc, ça anesthésie nos capacités d'expression, puisque l'expression vient de ce qu'on peut faire dans la vie, c'est-à-dire parler, dire bonjour aux gens, etc. On est dans une relation de communication, donc de langage. Je ne parle pas du discours musical, du compositeur, mais je parle de quand on est sur scène : on parle. Et comme un enfant qui a un doudou qu'il ne veut pas le perdre, quelque fois la perte de ce repère [le son absolu] rend le concert impossible ; il y a une appréhension, une peur, une phobie totale du moment où on perd son repère. Et ce repère, il est souvent construit dans des espaces qui ne sont pas des espaces professionnels, qui sont ceux de la chambre, ou enfin de l'espace de travail. On peut avoir une obsession, ça peut être un aspect acoustique, ça peut être physique. Le son pour moi est dangereux, c'est comme une sirène, c'est-à-dire que le son pour le son, ça n'a pas de sens ; ça peut être pendant une demi-seconde, ou une demi mimique, ou 20 minutes : on fait un joli son, on est content, mais ça ne suffit pas pour la personne qui joue, et à un moment donné il va y avoir régression. Il y a une fixité du travail, une obsession pour toujours les mêmes choses, et pour moi c'est grave ; il y a des pédagogies qui s'arrêtent sur ce moment-là.

À l'inverse, pour moi la fascination c'est autre chose, c'est de comprendre qu'en effet il y a des secrets dans les mélanges entre les parfums. Même avant Debussy, il y a une fascination dans la manière de faire sonner l'instrument, c'est-à-dire que tu peux avoir des gens qui se mettent au piano et tu n'entends pas trop que le piano est faux, et d'autres tu entends que le piano est totalement faux ; donc par des micro-gestes et micro-perceptions qui dépassent les personnes, ils font sonner quelque chose, ils font sonner un rêve. Mais si ce rêve n'existe pas, et que tu te vides, que tu es simplement inactif, tu cherches un son pour le son, tu es perdu, et là tu perds totalement. C'est l'hypnotisme, c'est une des pathologies les plus généralisées par les pianistes.

*MG Vous parlez d'empiler les sons comme « des piles d'assiettes ». Est-ce que les valeurs longues vous servent de point d'appui perceptif ?*

Éventuellement, mais pas forcément. Si c'est demandé par le compositeur, oui, mais sinon ce sont plutôt les segments grammaticaux des phrases, qui sont quelquefois soulignées par ça. Ce n'est pas forcément une valeur longue, ça peut être une valeur longue sur laquelle quelque chose change, elle correspond alors à la source de vibration. À ce moment-là, ça devient une partie du discours demandé par le compositeur ; ça dépend du compositeur, de l'époque. Mais effectivement y a deux actions ; soit il y a introspection, c'est-à-dire que je vais écouter

quelque chose qui est joué et puis qui change dans le vibrato, qui fait des bonds de vibration, soit c'est très actif, c'est un peu plus mécanique, ça refuse ça, par exemple chez Stravinsky, Prokofiev.

*MG Vous parlez parfois en métaphores, par exemple quand vous proposez « d'envoyer de l'air dans le dos ». Comment envisagez-vous le développement de l'acuité perceptive et utilisez-vous souvent les métaphores ?*

DP Je disais que tout est bon, pour essayer de connecter les parties du corps qui portent l'expression, le souffle, et la parole, au bout des doigts. Tout est bon, pour essayer de connecter ces bouts des doigts et cette main à des parties du corps qui sont beaucoup plus puissantes ; les muscles les plus puissants, les initiateurs de l'énergie dans le corps, ce sont les muscles qui tiennent le buste, ce sont des muscles antigravitaires, donc ils fonctionnent tout le temps, et ils sont forcément, même au repos, très puissants. Il y a d'autres muscles antigravitationnels, mais ceux-là sont puissants, puisque c'est plus de la moitié du corps qui est soutenue. Alors il y a de l'intérêt à trouver des relations comme ça, et non pas de faire un levier, c'est-à-dire pas comme si tu allais faire une pompe ou du gainage sur le clavier, parce que la main ne peut pas supporter indéfiniment une telle transmission d'énergie au bout des doigts, et que ce n'est pas non plus l'objet de la fabrication du piano, puisqu'on est sur un balancier qui est plus léger. Ce sont des images : si je prends mon inspiration, je peux imaginer que je remplis les poumons plus bas, je peux imaginer que l'air circule vers le bas du dos et qu'éventuellement il passe dessous le ventre -toute sorte d'imagination dans l'esprit taïchi, tout ce qui est évoqué, un peu plus dans les préparations à la méditation, dans les arts martiaux..; effectivement cette inspiration, cette circulation d'énergie calme notre tête et nous met en relation avec des choses ; les chanteurs vont chercher des connections particulières entre les cordes vocales et les parties du corps, cette détente, cette ouverture pour aller chercher des notes qui demandent une grande tension, et nous si tu veux, notre devoir, c'est d'imaginer qu'il y a des chemins, des allers retours entre les parties du corps et notes. Donc autrement dit, quand on joue, il y a une tension continue, mais elle n'est pas aux mêmes endroits du corps. Selon ce que tu as à exprimer, ce sont différentes parties du corps qui sont sollicitées. Selon moi, il vaut mieux qu'elles soient sollicitées avec le discours, ou avec un langage, ou avec une métaphore pas émotionnelle mais grammaticale du langage qui est plus simple à travailler, plus simple à comprendre, qu'avec des images d'outils ou autres. Je trouve que la métaphore par rapport au langage est la plus porteuse, c'est-à-dire l'affirmation, la négation, l'interrogation, ou bien : « je suis parti pour dire quelque chose, et je ne dis pas ça finalement ».

*MG Et cela, quel que soit le style de musique ?*

DP Oui mais effectivement il y a des langages de plus en plus poétiques, ésotériques, et je pense que finalement c'est Debussy le plus éloigné, le plus mystérieux, (Prélude 2) ; je trouve qu'il y a un côté décadent et qu'on ne peut pas aller plus loin : plus loin il ne faut peut-être pas y aller. Le langage, c'est aussi un poème, c'est aussi une ballade. Le langage, c'est un langage courant. Même par rapport au tempo, il y a des métaphores qui usent des outils de la parole, c'est-à-dire : je parle dans la vie de tous les jours avec une certaine vitesse, selon que le sujet est intéressant ou pas. Si je traite de ce sujet pas intéressant avec une vitesse différente, je dramatise, ou pas, le sujet. Si je parle plus lentement, je dramatise ce dont je parle. Bon ça c'est l'enjeu d'une expérience tout à fait réelle qui fait que le choix d'un tempo est une dramatisation d'un matériau qui va être banalisé si on le fait plus ou moins vite. Ce n'est pas une vraie

métaphore, mais c'est un travail autour de la vitesse qui peut être intéressant : en quoi l'adagio, il ne faut pas l'accepter comme un « adagio », mais il faut l'accepter comme une dramatisation de quelque chose.

Sur scène, on est obligé de prendre la parole, quoi qu'on veuille, quoi qu'on fasse. Soit on est pris par la peur, soit on parle. Je trouve que tout ce qui est à même de développer ces réflexes qui sont très puissants, qui sont sociaux, de communication, font qu'on traite beaucoup de problèmes, d'appréhension, de peur, de fixité, et donc l'anticipation, et donc le mouvement. Donc les métaphores concrètes autour du langage me semblent très intéressantes, en tout cas, porteuses.

*MG Comment travaillez-vous sur les différentes échelles de temps que l'on doit pouvoir suivre en même temps ?*

DP Je travaille sur des échelles de temps plus abstraites, où je veux que le corps puisse reconnaître différentes longueurs, c'est-à-dire que si je prends par exemple Beethoven, Sonate « *Waldstein* », quatrième mouvement. On est sur des mesures symétriques, 4/4. Et je veux que le corps soit responsable d'un temps, de deux temps, de la mesure, éventuellement de 4 mesures. Pour qu'il en soit responsable, ce n'est pas une conscience intellectuelle, mais il faut qu'une partie du corps puisse bouger, avec ces longueurs-là. Donc on peut travailler une chorégraphie, non pas pour bouger, mais comme un exercice qui fait que ces durées-là ne sont pas imaginées mais qu'elles sont simplement concrètement vécues. Je ne crois pas qu'on puisse penser le temps, mais on peut le bouger. Tu ne peux pas définir le temps, tu ne peux pas l'attraper ; mais tu peux bouger avec, et la scansion en musique c'est ça, et donc, dans la musique, le propos, c'est ça. Les différentes parties du corps sont responsables de différentes longueurs ; ça veut dire que plus le segment qui bouge ou qui est mis en mouvement est long, donc plus il a de l'inertie, plus il va concerner une partie longue du temps musical. Donc on ne va pas bouger avec tout le corps sur toutes les croches du début de *Walstein* ! On va peut-être bouger avec le corps sur deux mesures, avec le buste. Donc en même temps une partie de ton corps bouge avec chaque croche, les doigts, la main, etc. mais si c'est l'idée que plus c'est large, plus ce sont les grands segments du corps qui fonctionnent, le corps-haut. Je ne suis pas sûr que ce soit systématique, mais il me semble bien qu'il y a une piste, et je suis sûr que ça ne peut pas fonctionner autrement.

*MG Est-ce que le travail sans piano permet de développer ces impulsions d'action ?*

DP Ce que j'avais soulevé comme question, c'est qu'en effet, quand on travaille son piano, on est assis et extrêmement statique. Tout ce qu'on peut imaginer de la musique est convenu et en tout cas rivé au fait qu'on est statique. Si on pense à une musique en se baladant, en se promenant (ça dépend où d'ailleurs, soit dans la rue, soit dans la montagne), on va avoir une mobilité entière du corps qui va faire que notre imaginaire va changer. Et c'est peut-être cet imaginaire qui est beaucoup plus riche qui va nourrir notre musique. D'où l'importance d'intérioriser, de graver la musique ailleurs qu'au moment où on joue, c'est-à-dire de ne pas penser à la pièce seulement quand on la joue, quand on entend que le piano la joue. Il faut qu'elle sonne sans instrument, de manière à l'emporter avec nous, dans le sommeil, et dans la vie de tous les jours, pour construire le mouvement du corps qui est à même de nourrir notre imaginaire. La fameuse phrase de base « quand tu auras vécu, tu pourras jouer » pour moi sous-entend ça. Il ne s'agit pas de prendre des beignes, mais c'est simplement que j'emporte une

partie de moi et à ce moment-là, tout devient musique ; tous les mouvements deviennent musique ; on est nourri, etc.

Pour moi, développer les impulsions d'actions, pour moi, repose là-dessus. En tout cas, le piano est l'objet indispensable, on construit de toute façon avec lui, mais en parallèle à lui. On essaye de dépasser ce qu'on voit. Il y a deux phases : soit tu adores l'instrument et le meuble, tu l' observes, tu trouves que c'est magique et tu t'enfermes dedans, soit c'est autre chose, et il y a différents degrés.

*MG Comment fait-on pour porter des paroles différentes, par exemple à la main droite et à la main gauche ? Est-ce qu'il y a plusieurs « personnages » à incarner ?*

DP : Ce qui est important, c'est qu'on fait des choses différentes entre les deux parties. Chez les vents ou chez les cordes, les deux mains ou la bouche, travaillent sur la même chose, nous non. On travaille sur des choses différentes, et il y a une sélection de ces deux événements qui va peut-être être mixée par une troisième conscience, ni la main droite ni la main gauche, mais une conscience du tout qui va faire que le tout fonctionne, ce qu'on appelle l'oreille harmonique ou la polyphonie, qui fait état des deux. Donc il y a en effet plusieurs personnages. Il y a des personnages physiques droite et gauche et une autre entité qui les relie et qui décrit le résultat et qui en fait une synthèse. Donc en effet il y a plusieurs coordinations ou plusieurs liens à trouver entre les différentes parties : entre la droite et la gauche, mais aussi entre la droite, la gauche et l'œil, entre md, mg et l'oreille, et la voix, et le poumon, et le dos, enfin plein de coordinations qu'on peut travailler et qui ne sont pas uniquement des parties du corps sur le clavier, mais qui vont du clavier vers nous. Alors il faut développer des attitudes, ou des répertoires de liens. Soit, tu rentres sur scène et tu réchauffes le plat que t'as cuisiné chez toi - ça, c'est pas mal, c'est bien, à très haut niveau, ce n'est pas le souci, soit tu meurs, mais ça c'est la dernière question, et tu atteints un niveau préexpressif, c'est-à-dire que t'atteins le point zéro, et tu fais le vide, tu reconstruis non pas toutes les notes, apprises et automatisées quelque part, mais tu reconstruis un discours sur scène. Et donc si tu veux, si tu reconstruis un discours, ce n'est pas pour toi, mais c'est pour convier des gens, donc on est dans le domaine de la communication. Il y a différents artistes, et différents pianistes, surtout, qui sont « schizoïdes » et qui ont cette très grande force de structure entre ce qu'ils ont préparé et ce qu'ils vont faire, et puis d'autres qui prennent ce risque d'ouvrir et du coup d'être communicants donc expressifs ; mais il faut faire le deuil de la garantie, de la peur, de beaucoup de choses. Volondat, quand il arrive sur scène, on a l'impression qu'il est tout seul dans son monde, mais en fait il fait le vide total pour reconstruire les données de la musique devant tout le monde, et donc de nous en faire une expérience commune. Et le fait de faire cette expérience commune, pour moi c'est ça qui est bien. C'est pourquoi certaines personnes ne m'émeuvent pas, car c'est magnifique, mais je ne me sens pas concerné. D'autre fois, c'est une expérience dangereuse pour la personne, car il y a un vide qui se fait, parfois ; ça n'a rien à voir avec la qualité intellectuelle ou culturelle de ce qu'elle présente.

Le flux, le point zéro, c'est hyper important, car les relations avec cet espace où tu meurs, où tu renaiss, (Marie Jaëll en parle avec la main) veut dire qu'on fait table rase de beaucoup de choses et qu'on peut écrire une nouvelle histoire. Ce que tout le monde veut finalement. Et ça pose le problème de parler de la même chose ; on a tous une relation avec la musique, mais on n'a souvent pas l'impression de parler de la même chose que le voisin. Le



point commun tourne autour du point zéro, du vide, c'est presque la fréquence par laquelle tu peux parler aux gens. Ce sont des fréquences primitives, à mon avis, en effet, du mouvement.

Alors comment y arriver à ce moment de vide ? Jaëll parle de la petite mort, dans la main. Dans beaucoup de traditions de toute façon, il y a toujours une partie de ce moment, où tu disparais à quelque chose. Après l'idée vague du lâcher prise, je ne l'aime pas dans le travail. En effet, il y a des choses dans le travail qu'il faut lâcher; mais dès l'instant que tu es sur scène, tu discutes, tu discutes. C'est une définition de la relation avec les autres; tu ne peux pas arriver sur scène et te dire « je lâche prise », c'est pas sérieux puisque la personne qui a écrit l'œuvre était militante, elle ne lâchait pas prise.

*MG Dans le travail, est-ce nécessaire, le « point zéro » ?*

DP Oui, dans le travail, tout à fait, c'est l'outil, le point zéro, c'est le sas, le souffle, le diaphragme, le dos, oui ça nous prédispose à être plus mobile et à être meilleur. Donc pour travailler au niveau préexpressif, il y a à la fois la disponibilité, ce qui veut dire qu'on a appris à mobiliser son corps, on s'est éclaté en exercices de coordination dans tous les sens et après on est disponible. Il y a une richesse de répertoire du corps qui fait qu'on est disponible aussi ; si je suis vide et creux en me disant que je dois réinventer, c'est plus compliqué. Pour moi, on ne peut recevoir que ce qu'on a inscrit en soi-même.

*MG Quand vous disiez qu'il y a avait une troisième entité, pensez-vous à des choses plus précises ?*

Je fais compter - ça fait solfège, mais par exemple, je veux qu'on parle en jouant, ou des exercices comme ça. Je veux qu'on soit capable de chanter une note qu'on ne joue pas, de faire un rythme qu'on n'est pas en train de jouer, de faire plein de choses comme ça qui sont basiques et dès l'instant que ces coordinations-là deviennent possibles, si on fait de la polyrythmie, polyphonie, il y a un lâcher-prise et on développe notre capacité à entendre des choses qui se passent entre les deux mains. Je pense que si on joue une main droite et qu'on chante une main gauche, et qu'on chante lentement, et si on capte le mélange des notes qu'on joue à droite avec notre voix, on prédispose notre main gauche à rentrer dans la main droite. Il y a d'autres choses, ça c'est un peu basique, mais par exemple, intervenir avec le mouvement de la voix, avec la tête aussi, c'est-à-dire fermer les yeux, voir quelle perception émerge, si c'est fermé, si on bouge, si on est positionné d'une certaine manière ou pas, et ensuite rêver ce qu'on doit jouer (ne pas le jouer mis le faire sonner dans la tête), ne pas le sonner mais le visualiser en partie... faire plein de choses comme ça, jusqu'à ce que tu sois capable, au repos, de pouvoir jouer la pièce et de sentir non pas dans tes doigts, mais dans ton corps, c'est-à-dire dans tes avant-bras, tes épaules, ton dos, tes jambes, l'effet, le souvenir de quand tu le joues. J'avais lu une étude sur le membre fantôme (tu peux avoir mal au membre amputé ; ça veut dire qu'il y a une image, une trace, de quelque chose qui n'existe plus). Donc je me suis dit que certainement il pouvait y avoir une trace de quelque chose que tu ne jouais plus, sans bouger, justement, pas comme dans la promenade : là on ne bouge pas et on se demande en pensant ou en imaginant cette musique, ou le clavier, comment ça bouge à l'intérieur, comment on sent la naissance de certains mouvements. Et je me dis que cette mémoire du corps, mémoire de l'eau, peut aussi nous faire changer, bouger, faire qu'on soit plus présents. Mais ta question sur le centre, sur le point zéro, c'est important, je me demande dans quel limite le tai chi, le fait que le cerveau s'arrête de penser, n'est pas cette idée aussi, je ne sais pas. En tout cas physiquement il y a un

point du corps qui peut nous aider à trouver un état de réceptivité comme ça. Si tu es mort, tu peux recevoir beaucoup plus de choses de l'objet que tu vas toucher venant du piano.

## 1.2 Entretiens de « l'être joué »

### 1.2.1 Kaoli Ono, pianiste, chef de chant, enseignante, 18 mars 2023

*MG Comment tu décrirais cette expérience que tu recherches ?*

C'est une autre temporalité. Plutôt qu'une succession de choses (tu entends dans ta tête, tu entends dehors...), tout se fait en même temps et tu interagis en direct avec une sorte de matière (enfin c'est vraiment la sensation que j'ai), un peu comme de la fumée compacte qui se meut, qui est flottante, et c'est comme si tu pouvais créer à ta guise avec ça, il y a quelque chose d'un peu flottant.

*MG ...flottant indépendamment de ton geste ?*

KO Oui qui est là, et vu que la matière est présente, c'est comme si tu pouvais la sculpter comme tu veux.

*MG Est-ce qu'elle bouge indépendamment ou c'est toi ?*

KO Il y a quelque chose qui prend vie. J'ai eu cette expérience avec un très bon instrument (ça aide beaucoup). Fin novembre, j'avais un concert avec un piano qui avait une longueur de son et une réactivité incroyables. J'avais l'impression que je pouvais rentrer dans le son ; et je me suis dit que c'était vraiment différent : comme si tu faisais partie du son, et que du coup le piano devenait complètement (l'instrument, le bois, le contact physique) secondaire, voire je n'ai plus l'impression de faire du piano.

*MG Pourrais-tu en dire plus ?*

KO J'ai l'impression que je ne suis plus en train de suivre chaque mesure, je suis plus en train de suivre la musique telle qu'elle se déroule et qu'on peut l'imaginer - on a travaillé sur une partition, on sait comment c'est fait, on a fait nos phrases, etc. - et pourtant, « ça » se déroule. Et j'ai l'impression d'être beaucoup moins active, par rapport à d'autres moments où je ne suis pas contente de ce qui se passe. Mais après, de quelle manière tu retrouves ça ? C'est hyper compliqué. Si j'ai enregistré, je me réécoute, et en effet il y a une phrase plus globale... Tout est plus relié : d'un son en découle le suivant, mais de façon complètement naturelle : vu que c'est une « matière », c'est comme si dans chaque son, il y avait déjà toute l'œuvre. Comme si c'était une conscience aiguë : chaque petite note fait partie d'un tout, et plutôt que ce soit une succession, c'est plutôt quelque chose de global. On ne se pose pas de questions : et en même temps, on n'est pas passif, on peut vraiment réagir : je sens une totale liberté ; je me dis « là, je vais faire ça » et avec cette fumée, on fait un geste et la fumée le fait, mais ça reste la même chose ; du coup, même si d'un coup, on décide de faire quelque chose qu'on n'a jamais fait musicalement, ça ne fait pas « d'un coup, t'as accéléré » ou « d'un coup t'as joué plus fort » : il n'y a pas ça, ça reste dans la même matière. Il y a une cohérence.

## 1.2.2 Matvey Zheleznyakov, pianiste, enseignant, concepteur du dispositif pédagogique *Piano Practice Companion*, février 2023

*MG Comment tu décrirais cette expérience ?*

MZ Quelque fois on ne sait pas, au moment où on joue, si ça s'est passé une semaine plus tôt, une semaine plus tard... Il y a un rapport au temps différent... tu as tellement répété la chose, que juste elle est. Elle n'est pas datée. Tu as l'impression que le moment où tu joues n'est pas daté ; tu as travaillé par couches, il y a des choses que t'as gardé, que t'as enlevées, mais tu ne sais pas à quelle moment tu as décidé de faire cette chose-là.

Une autre expérience de concert : le fait de visualiser les fragments qui viennent d'être joués comme des formes ; on peut faire la connexion a posteriori en prenant un peu de temps sur les touches, en se reconnectant à soi-même, en se reconnectant à ce qui a précédé dans le son ; à l'instant où on est dans la touche, à chaque fois tu fais un état des lieux de toi-même, tu connectes ce que tu es en train de faire à ce qui précède.

*MG Quelles étaient les problématiques qui pouvaient t'empêcher de trouver cet état de de « reconnexion à toi-même » dont tu parles ?*

MZ Quand ça n'allait pas, j'avais l'impression d'essorer une éponge avec laquelle il n'y a plus rien à essorer : comme s'il y avait un liquide à faire sortir, qui serait la métaphore du son, donc une crispation entre les sons pour « faire conduire » - j'ai appris comme ça, ma prof interdisait de respirer pendant une phrase, on retenait le souffle ; ou bien il s'agissait de presser le clavier, d'exercer une pression.

J'ai ensuite développé le fonctionnement inverse : j'imagine que mon corps est une sorte d'éponge qui est en train d'absorber le liquide qui se déploie dans l'autre sens, et il y a une disposition musculaire qui est prête à accueillir le son et à l'absorber. L'éponge se remplit, l'eau est le son.

La problématique pour moi était la fixation de l'humérus, de l'épaule, il était immobile de façon volontaire (pseudo-volontaire : comme quand on a peur, je sentais qu'il était immobile). C'est une problématique principale qui traverse ma vie pianistique, et cela ne fait pas longtemps que j'ai les outils pour dépasser cette peur : quand on a peur de quelque chose, on fige- peur que le contrôle de la situation m'échappe. Par ailleurs, la musique et l'activité instrumentale ne pouvaient exister hors de l'instrument, ce qui pose beaucoup de problèmes ; en faisant la classe d'accompagnement, j'ai compris que c'étaient des choses qui pouvaient être distinguées ; le point fixe permet de sentir quelque chose qui reste là, un point de référence sur lequel s'appuyer.

J'avais besoin de faire bouger l'humérus et je ne me suis concentré exclusivement sur ces mouvements-là, sans le son, juste en prenant conscience du contact du doigt avec la touche et une mobilité dans l'épaule - les deux en rapport, en connexion. Au moment où on sent la connexion entre perception du bout des doigts et sensation de l'épaule mobile, physiquement, il se passe quelque chose où la pensée est mobilisée : il y a des intermédiaires qui s'effacent entre soi et le son, on sort du mécanisme « je produis le son qui est ma conséquence » pour être incarné par le son. Ce que j'entends, ce que je veux, se réalise de façon immédiate : on ne « fabrique » pas le son ; on ne se dit pas : « là je bouge comme cela, à tant de degrés, il faut que ce soit piano, que je fasse telle pression, etc. » Tu ne vis pas le son en décalage, tu es « dedans ».

### 1.2.3 Damien Lehman – mai 2023

Je cherche à percevoir les sons comme une transformation, et non une juxtaposition : on ne cesse pas d'être touché par le son, même si ce n'était pas celui qui était prévu. La cause du son est le son : pour faire entendre que le son n'est pas causé par la corde mais causé par un autre son : le son est engendré par le son précédent : à ce moment-là, la série sonore devient musicale.

*MG Vous parliez du phénomène « d'être joué ». Comment définiriez-vous ce processus ?*

DL Comment être décidé, c'est un gros problème, c'est l'essentiel. Dans mon cheminement, être joué, tel que je me sers de cette expression, ça renvoie plutôt à une méthode de travail, que je mets au jour depuis quelques années. Jusque-là, pour moi, travailler le piano, c'était beaucoup travailler un geste technique, le plus précis possible, qui puisse s'assimiler sous forme de réflexe ; et puis je me suis rendu compte que c'était trop dans un sens. Ce n'est pas seulement moi qui joue du piano, mais c'est aussi le piano qui joue de moi. Il faut que je me rende sensible à la manière dont le piano me joue - c'est tout le sens du texte que j'ai écrit sur Chopin.

Dans le texte sur la condition pianistique, c'est encore une relation entre doigt et bras, entre moi et moi, avec une relation un peu autoritaire, un peu surplombante au piano. Et puis dans le travail sur Chopin, beaucoup plus récent, je me rends compte que plus je fais attention à ce que le piano me fait - mais très concrètement : qu'est-ce qu'il me fait dans la sensation, dans la pulpe. Certes, on est aussi joué par l'œuvre, mais déjà dans le travail instrumental, je me rends compte que lorsque la sensibilité du doigt augmente, l'activité du doigt augmente aussi. C'est un paradoxe qui m'intéresse beaucoup ; plus on le rend sensible et plus il agit de façon précise, ferme et économe en même temps : ça permet de vider le coude, de le détendre, ça agit mieux et au meilleur endroit, à un endroit beaucoup plus circonscrit, beaucoup plus précis.

Le fait d'être très attentif à la sensation du doigt dans sa durée, c'est-à-dire à être attentif à la *variation* de la sensation du doigt - il faut être précis - ça se connecte immédiatement à l'oreille. La variation de la sensation que je suis dans le doigt, dans la touche fait que j'écoute ce son-là. J'écoute aussi comment ce son évolue, même si ce sont deux évolutions qui ne s'entendent pas forcément, puisque l'évolution sonore au piano est forcément déclinante, ce qui n'est pas le cas de la sensation du doigt : on peut aussi appuyer un petit peu plus, pour préparer le son suivant qui va être un peu plus fort.

*MG Le son vous apparaît différemment ?*

DL Oui tout à fait différemment. Je dirais que ça modifie non seulement la réception brute du son, mais ça modifie en même temps la place que les sons vont se faire les uns les autres, et du coup ça modifie le son du pianiste - parce que le son du pianiste, c'est quand même un rapport de nuance. Si on résume : dans un accord, telle note sera *mf*, telle autre *pp*, telle autre, etc. Les ingénieurs qui ont fabriqué les pianos électroniques savent qu'il n'y avait que la vitesse du marteau qui importe.

*MG Est-ce que vous percevez l'espace et le temps différemment ?*

DL Je perçois les plans sonores beaucoup mieux, car cela me les fait faire différemment : mon attention à la sensation du doigt, de la pulpe, me fait faire d'autres rapports, et c'est une autre expérience sonore aussi. Parce que je suis les sons dans leur durée.

Il y a quelque chose de précieux dans cette sensation du corps, tactile, c'est qu'elle est inaliénable. Alors que la sensation sonore du piano n'est pas du tout inaliénable : dès qu'on change de piano et de salle, ce n'est plus la même sensation sonore. Et c'est un facteur de trac et de panique pour beaucoup de pianistes, car on met au point un agencement sonore dans sa pièce pendant des semaines, et puis ce n'est plus du tout le même après, quand on change de piano et de salle. On est soumis à des conditions tellement variables, que ça vaut le coup d'avoir des sensations inaliénables : ça, ça restera toujours cette sensation du doigt. C'est tellement intime, cela ne peut pas nous être retiré par des conditions différentes.

Les conditions font que les sensations sonores sont aliénables, c'est-à-dire peuvent m'être retirées à tout moment.

Je retrouve ce que je sens au niveau de la pulpe du doigt d'un joue sur l'autre, et je l'élabore dans mon imagination dans les moments où je ne joue pas. C'est du temps gagné aussi. Je sens aussi les progrès d'un piano à l'autre, ce qui n'arrivait pas avant. Avant, je trouvais des choses, dans mon geste, dans mes réflexes, qui fonctionnaient, et puis sur le piano du lendemain, ça ne marchait plus aussi bien. Alors que le fait de transposer l'imagination dans les doigts, vraiment dans la tactilité des doigts fait que d'un piano à l'autre, la progression continue, elle n'est pas perdue ; c'est un repère silencieux. Je pense qu'on devrait apprendre à travailler sur un clavier muet, mais ça vaudrait le coup d'isoler ce facteur-là.

*MG Est-ce qu'il y a autre chose qu'on sent, à part la pulpe du doigt ?*

DL Alors c'est la première chose : c'est la porte d'entrée. La relation au piano, elle passe par là. Mais, une fois que ça passe par là, je me rends compte que plus je veux sentir ce qu'il y a au bout de mon bras, et plus je dois détendre mon bras. C'est comme une progression par capillarité, comme l'eau dans le sucre : ça commence par la pulpe et ça gagne le bras. La détente gagne le bras en même temps que la fermeté gagne le doigt. C'est un rééquilibrage musculaire qui se fait d'une façon mystérieuse, mais qui se fait d'une façon très efficace de cette façon. Comme ça gagne le bras, ça gagne le coude, puis l'épaule se détend.

Puis je me rends compte qu'on a aussi une perception osseuse du son, ou disons corporelle : le son atteint le corps, et je commence à comprendre de loin ce que peut être la perception de la musique par les sourds. C'est le travail avec les chanteurs qui m'a mis la puce à l'oreille car c'est très fort cet aspect-là. Les chanteurs s'orientent avec leurs os, enfin ceux qui arrivent à ne pas pousser dans des grandes salles s'orientent avec leurs os : ils ont des repères vibratoires très précis dans le sternum, dans la tête... Ils savent que quand ça ne vibre pas dans le sternum, il manque des harmoniques graves, etc. ça fait partie de leurs critères essentiels pour la production du son. Au piano, c'est plus la pulpe, mais il y a aussi cette sensibilité du corps entier à la vibration. On ne parle même pas de musique, mais de la pure vibration : donc ça change aussi de ce côté-là. Je suis sûr que ça change après dans la manière de créer les plans et les nuances. Ça passe par la pulpe mais ça arrive dans tout le corps à l'arrivée.

Ce qui est inaliénable, c'est vraiment la sensation de la pulpe. Car la sensation vibratoire va varier, comme le piano, comme la salle. Mais cela vaut le coup de s'y rendre sensible dans toutes les situations. Mais je pense qu'il faut mettre devant la sensation tactile avec l'instrument. À la fois c'est une sécurité et ça permet de se rendre plus vulnérable parce qu'on a cette sécurité-

là, ou de se rendre plus ouvert à ce qui peut se passer d'inattendu dans une interprétation. C'est parce qu'on a cette sécurité qu'on peut risquer une interprétation, avec ce que donne le piano aujourd'hui, ce que donne mon corps aujourd'hui, ce qui n'est pas tout à fait pareil ; mais on a ce repère, cette ligne continue entre les jours de travail qui est cette sensation-là du bout du doigt.

*MG Avez-vous des expériences de cet état au-delà de la méthode, par exemple en public ?*

DL Oui tout à fait. Pas forcément pendant tout un concert, où le fait de me sentir en contact intime avec l'instrument fait que je peux accueillir et utiliser toutes les aspérités imprévues que me donnent cette salle et cet instrument que je ne connais pas. Donc ça donne un état d'ouverture et de disponibilité, parce qu'il y a une sécurité, quelque chose d'intime qui est conservé et qui est retrouvé. Cela permet de prendre des risques, et d'utiliser les imprévus : cette note-là était beaucoup plus forte que prévu, et ce n'est pas grave, cela va infléchir toute une partie du morceau, cela va entraîner des conséquences. Très bien, je vais moi-même redécouvrir le morceau comme si je le jouais pour la première fois. Et effectivement, je le joue pour la première fois, comme ça, de cette manière-là. Ça ouvre cet espace d'évènement, avec ce public, ce piano : voilà, c'est ça qui s'est passé. Mais si je ne suis que dans le réflexe, et dans le geste juste, et dans le bon rapport musculaire, je vais être beaucoup plus attentif à si je fais bien ou pas, et moins dans la prise de risque, plus dans l'idée de faire ce que j'ai prévu.

*MG Est-ce que votre attention globale change ?*

DL Oui. C'est plus ouvert. Je suis plus poreux à ce qui peut se passer. Chez moi en particulier c'est un travail – j'ai un rapport à l'espace pas évident, j'ai plutôt un rapport au temps, au rythme et à l'œuvre, mais le rapport à l'espace et au public chez moi n'est pas évident du tout. Donc j'observe que ça facilite cet aspect-là. Mais je fais partie des pianistes qui aimeraient bien jouer dans le noir !

C'est en train de modifier mon rapport à l'espace, aussi. C'est comme s'il y avait plus de place. Ce n'est pas comme si j'arrivais mieux à me projeter dans l'espace, c'est plutôt comme si j'arrivais mieux à accueillir l'espace en moi, me mettre à la dimension de la salle, pouvoir accueillir le public dans mon espace, c'est-à-dire que mon espace s'agrandit. Plutôt que d'envoyer des flèches dans le public, ce n'est pas ça. Mais c'est probablement un effet de « le son envahit mon corps », dont l'espace sonore envahit mon corps, donc l'espace envahit mon corps, du coup mon corps se sent plus grand : il y a plus de place. C'est probablement aussi un effet de la détente des articulations, quand on a les articulations qui se détendent, on sent qu'il y a plus d'espace à l'intérieur. Tout ça c'est une notion d'espace qui rejaillit ensuite sur la relation avec le public pendant le concert. Il y a des choses très secrètes en fait. Des choses qui agissent en nous de manière tout à fait silencieuse.

*MZ Et votre expérience du temps ?*

DL Oui, c'est ce temps plus ouvert. C'est ce que je disais tout à l'heure sur l'imprévu ; il y a plus d'ouverture à l'imprévu, et du coup ça peut infléchir le discours, et le discours est dans le temps. Ça infléchit le temps. Une autre manière d'investir telle section, telle processus, ou telle marche harmonique, Il y a quelque chose qui est plus de l'ordre de la transformation que de la trajectoire. Le temps devient une transformation beaucoup plus qu'une trajectoire qu'on a établie. Le temps se désatialise. Je trouve qu'il ne faut pas du tout confondre l'espace et le temps. Dans ma perception, comme j'ai plus de facilité avec le temps qu'avec l'espace, je

vais retrouver l'espace plus par des modifications qui se passent dans mon corps, des choses qui se passent dans le temps, des transformations qui secondairement vont me rendre plus sensible à l'espace autour de moi, l'espace sonore, etc.

Il y a peut-être des chemins à trouver entre les deux dimensions, mais je ne pense pas qu'il faille confondre les deux dimensions : je ne pense pas qu'il faille trouver à un moment que c'est la même chose.

Être joué, ça pourrait se faire aussi du point de vue de l'auditeur. Plus ça va, plus je me dis que la musique est une invitation à danser. Ça produit du prémouvement chez l'auditeur.

#### **1.2.4 Anne Le Bozec - 04/05/23**

J'assimile cet état quasiment à un état modifié de conscience. C'est un état qui se produit au bout d'un certain temps de concert, c'est-à-dire à un moment où la fatigue a en quelque sorte désarmé certaines peurs ou réserves qu'on peut soi-même se mettre, et qui de l'intérieur, pouvait me donner l'impression que c'était le moment creux du concert alors que souvent en écoutant l'enregistrement, c'est le moment où il s'était passé des choses. Il faut rester humble et disponible à ce qui se passe sans juger, mettre le travail au service de quelque chose qui ne travaille plus, pour moi c'est indissociable de la notion de prestation : on laisse le travail produire son effet, en se laissant amener, porter vers le geste musical dans la conscience, le désir qu'on en a, avec le contact avec ce qu'on n'a pas d'habitude, c'est-à-dire l'ensemble que constitue un piano prévu, une acoustique et un public venu pour ça et une heure prévue pour ça. Le travail mène à cette heure spéciale, et pour être disponible à ce que cette heure propose de particulier, il faut en effet baisser la garde quelque part ; pour cela, il faut être capable de faire confiance au travail qu'on a effectué.

Parfois on ne baisse pas la garde, parce qu'on a le trac par exemple, et du coup on n'est pas en contact avec la dimension privilégiée de cet instant, on ne s'offre pas à ce qui est en train de se produire.

La notion « d'être joué » se fait par l'intermédiaire des personnes qui sont venues : on ne peut rien de l'acoustique de la salle, du public. On s'offre à des choses qui nous dépassent totalement ; ça devrait être en grande connaissance de cause, ça permet de ne pas rester dans sa bulle d'être en contact avec cette dimension-là. Une des dimensions importantes du moment où on répète, c'est sans le public, sur le piano et dans la salle, c'est de commencer à s'accorder, comme on accorde un instrument : on doit commencer à s'accorder nous-mêmes au lieu où on va jouer, se proportionner à ce lieu, se grandir si c'est une grande salle, on doit proportionner son écoute à la manière dont le son est porté, renvoyé, réfléchi, à l'interaction entre le piano, l'instrument, la salle l'autre instrument, et nous, le troisième instrument, pour voir comment ces instruments dialoguent les uns avec les autres; et le quatrième instrument, va arriver qui est le public, qui est encore ce qui va changer la donne.

Tous ces éléments montrent bien qu'on a relativement peu d'influence sur la manière dont le concert va se produire, et qu'il faut s'ajuster, s'accorder à toutes ces choses qui permettent au concert de se produire, mais sans lesquelles on ne peut rien faire. Cela se passe pour la musique, par l'intermédiaire du programme qu'on a choisi, pour le geste du discours, le geste corporel, le geste de l'esprit, le geste de l'âme, du désir...

Quand on doit jouer dans une salle, on doit être conscient de la manière dont l'acoustique fonctionne ; peut-être, dans notre quotidien, l'acoustique est très peu au centre car on travaille souvent dans le même espace : écouter l'acoustique va permettre l'envol.

J'essaie d'avoir un lien avec ce que l'auditeur va entendre, ce qui va contribuer à la projection intérieure que je me fais du son. Cela m'aide également à placer le piano, ce qui a de grandes répercussions sur la manière dont ça sonne ; puis c'est moi-même mon propre ajustement, c'est-à-dire que je vais essayer au travers du piano de sentir son rayonnement dans la salle pour faire grandir ma « bulle » à la taille exacte de la salle.

C'est assez difficile à expliquer ; en aucun cas on peut être à la fois derrière son piano et au dernier rang de la salle, et c'est pourtant ce qu'il se passe.

C'est une inclusion de l'écoute qui peut aller jusque-là : si on ne joue que pour la moitié de la salle, il n'y aura que la moitié de la salle qui va être concernée, dont il faut effectivement grandir à cette conscience là ; en termes de jeu, ça change des choses: on peut avoir un type d'attaque de projection qui va être différent. Surtout, ce qui va être différent, c'est la gestion de l'ambitus des dynamiques, pour proposer une dramaturgie des dynamiques et des tensions qui aille du plus doux au plus fort, qui soit ajustée à la salle. Par exemple, si la salle favorise à outrance certains types de dynamiques, essayer de jouer à d'autres endroits que ça pour rétablir un ambitus favorable, etc.

Le son est indissociable du discours : ce qui est au cœur du sujet de mon écoute, c'est ce qui va se rapporter à la façon dont on construit un discours avec une syntaxe, avec des pleins et de liés, avec des détentes et des tensions. Je vais orienter mon écoute à cet endroit. Par ex, au-delà de la « beauté du son », mais plutôt de ressentir un flux narratif, qui a du sens, un flux humain qui est à l'intérieur du discours du compositeur qui propose une expérience humaine. C'est ça qui va m'intéresser de découvrir et de ressentir. Je vais essayer de me mettre à l'écho, au rythme, à la palpitation de ce flux. Je vais essayer de ne pas interférer, de laisser ce flux exister à travers moi et à travers ma part dans l'ensemble qu'on va former avec d'autres partenaires.

Une fois, après un concert particulièrement long particulièrement fatiguant, justement la fatigue peut permettre d'atteindre un certain type d'état, je me rappelle au milieu d'une pièce, d'avoir vu s'approcher un passage particulièrement épineux que j'avais beaucoup travaillé, et au moment de le jouer, j'ai senti quelque chose se reculer en moi, et c'est comme si tout d'un coup je jouais au ralenti - alors que la musique se passait parfaitement au rythme auquel elle devait aller - et je me suis vue moi-même faire les gestes qu'il fallait pour que le passage passe sans aucun problème, comme si en effet j'avais le choix de ce qu'il se passait. La salle était pleine, et au même moment, ma perception de l'ensemble de ces gens était complètement différente, c'est-à-dire que j'avais l'impression que j'étais ces gens, également.

Je rapproche ça, d'une manière moins éblouissante, de ces multiples moments en concert ou justement on a la sensation de « lâcher », de ne plus être dans l'état habituel, et que le geste trouve son écho immédiat dans le son et que même le son apporte la notion du geste suivant, c'est-à-dire qu'il y a une sorte de « cycle » qui se fait, qui se met en route, et qui s'auto-génère. A ce moment-là, le son devient un fil comme un fil d'Ariane, et on le suit. On suit soi-même la narration qu'on est quand même en train de produire, donc on ne sait pas bien qui est l'œuf ou la poule. Ce sont des moments assez vertigineux, mais qui sont je pense très en équilibre - qui paraissent précaires - mais qui sont en fait des moments très forts, pendant



lesquels on est en parfait équilibre entre les choses concrètes et les choses qui nous créent différents.

Il n'y a pas d'interférences, ça se fait immédiatement. On ne peut pas souhaiter obtenir ça. Je peux travailler le mieux possible pour que cet état se produise. Parfois, ça peut se produire chez soi, car on est en bonne relation avec soi-même aussi, et on laisse les choses nous traverser, sans volonté à outrance de les faire, en mettant juste le maximum de nous-mêmes en termes de geste opportun, de mental bien organisé, de sécurité de l'esprit, d'ouverture de l'émotionnel. Ces moments peuvent se produire un peu n'importe quand, mais c'est vrai que le vertige que propose le concert, en associant tous ces paramètres qu'on ne contrôle pas - ce vertige nous incite à le suivre encore plus.

## 1.3 Entretiens sur *Tangata Manu*

### 1.3.1 Entretien avec Florent Boffard, le 10/04/2020

*MG Quels sont les enjeux de Tangata Manu et les difficultés que cette pièce pose ?*

Si je commence par les difficultés, c'est purement instrumental. Ce sont des types de jeux extrêmement sophistiqués, que ce soit dans le contrôle du clavier, que ce soit virtuosité pure, que ce soit contrôle de la pédale, que ce soit dans la conduite musicale ; parce que le texte musical et l'idée musicale est très complexe et on se trouve extrêmement sollicités pour la globaliser et du coup il est difficile de prendre du recul par rapport à soi-même pour voir l'évolution de la phrase, la direction globale de la pièce. Cela demande d'assimiler encore plus profondément peut-être que pour un autre répertoire, de se libérer encore plus et essayer de prendre du recul, un envol encore, à ce niveau. Alors les problèmes de double échappement, l'échelle de dynamiques absolument sidérantes qu'il imagine, l'échelle de pédale qui est en fait une échelle de résonance, en fait tout est indiqué pour moi pour un résultat, une image sonore très concrète mais, toutes les indications sur le papier sont pour atteindre cette matière sonore, qui est je trouve très nouvelle et pour moi sort vraiment de l'imaginaire qu'on a habituellement. J'ai toujours eu la sensation qu'il était extrêmement nourri par ce que l'électronique avait pu apporter dans les années précédentes. C'est un des compositeurs qui, je trouve, pense le plus en termes de matières sonores, élargi jusqu'à l'électronique. À maintes reprises dans la pièce, le résultat, quand on arrive à l'atteindre, est tellement déconnecté de ce qu'on a l'habitude d'entendre du piano, que le seul souvenir auquel on peut rattacher ça finalement, ce sont des bribes de sons électroniques, que j'ai eu personnellement dans l'oreille quand j'ai travaillé à l'IRCAM. Ça c'est vraiment une chose qui m'a toujours marqué chez lui. Du coup, avec cette perception-là, j'ai eu une approche de la pièce un peu différente. J'ai essayé de m'éloigner de la première approche qu'on a d'habitude dans une pièce, c'est-à-dire qu'on essaie d'être fidèle au texte, qui est le premier message. Alors sans être infidèle au texte bien sûr, j'ai vraiment essayé de me forger, de retrouver l'image qui avait pu être celle d'origine, pour reprendre la nécessité de l'écriture ; et du coup ça me permettait de prendre et de comprendre, de donner beaucoup plus de nécessité et de logiques à tout un tas d'indications qui sont totalement irrationnelles, enfin qui sont au-delà du crédible. Quand tu as *ppppppp*, des tiers de pédales, des

huitièmes, c'est trop subjectif ; mais si on connecte ça à la volonté purement sonore, globale, de l'idée, tout d'un coup ça prend un sens. Et en conséquence, l'interprétation contourne la notation, c'est-à-dire qu'on prend la notation telle quelle pour trouver l'idée sonore qu'il a souhaitée et on revient derrière la notation en se libérant un peu de ce qui serait extrêmement étouffant car c'est trop précis, mais seulement pour le réinterpréter selon cette idée, ces déductions sonores qu'on a eues.

*MG Du coup, ces images sonores sont vraiment liées à l'électronique, indépendamment du piano ?*

Voilà. C'est un imaginaire sonore que je n'avais jamais conçu dans le piano, mais que j'essaie d'atteindre par le piano. Au bout du compte, je trouve que c'est un peu le cas pour beaucoup de compositeurs. Je trouve finalement que la matière sonore, même dans les époques classiques et romantiques, on la retrouve chez un compositeur, quel que soit l'instrument qu'il utilise. Et une des dernières fois où j'ai constaté ça, par exemple, dans *Sur incisés*, c'était incroyable de voir comment la globalité sonore suggère la surabondance. C'est très luxuriant l'univers sonore de *Répons* avec électronique, et finalement *Sur incisés* nous fournit une luxuriance sonore qui évoque évidemment cette richesse-là. Chaque fois qu'un compositeur prend un instrument, il va finalement réussir à reproduire son univers sonore.

MG Sroppa parle beaucoup du mouvement à l'intérieur de la résonance qui finalement va peut-être avec l'électronique, c'est-à-dire le fait d'entendre chaque micro-fraction de résonance comme quelque chose qu'on va devoir incarner pour lui donner du mouvement, comme si rien de s'arrêtait jamais. Et j'ai l'impression que pour entendre ça, il faut particulièrement se mettre à distance. Au début de *Tangata Manu*, je me souviens que vous m'avez parlé d'un paysage lointain, glacé, qui va avec ce que Sroppa appelait non directionnel, qui n'autorise pas du tout un *crescendo*, sans avoir d'impulsion. Quel est votre difficulté éventuelle et imaginaire au début ?

FB J'ai l'impression qu'il faut être extrêmement spectateur, auditeur, comme dans toutes les pièces qu'on joue d'habitude, mais encore plus là-dedans, car une fois qu'on a [imaginé] l'univers sonore, la réactivité à l'instrument doit outrepasser l'indication, c'est-à-dire qu'on peut peut-être modifier ce qui est demandé, que ce soit de pédale ou de dynamique, pour revenir, en fonction de plein de contraintes qui vont être instrumentales acoustiques. Mais au début, c'est la mise en place d'un paysage, c'est la mise en place d'une acoustique, c'est une sensation. Pour pouvoir obtenir ça, même si le geste du jeu a énormément d'importance et la façon de survoler le clavier, cependant ce n'est pas une section dans laquelle on peut construire quelque chose, c'est simplement une passivité qu'on a et en tout cas la réaction par rapport à ça est simplement pour ajuster toute la réalisation sonore par rapport à ce paysage qui doit émerger. Mais je trouve ce début particulièrement difficile parce que si on accepte pas d'adapter énormément son jeu par rapport au résultat, forcément ça va être trop concret. C'est un type de jeu un petit peu nouveau. Alors il y a eu ça peut-être dans *Traettoria* où évidemment la liaison électronique/piano était tellement forte qu'on sentait que cela ne devait pas être pianistique, c'était du son pur qui devait émerger de l'indication de Sroppa ; là-dedans, c'est un peu plus traditionnel comme utilisation de l'instrument, mais c'est la même chose : il faut garder beaucoup de recul par rapport au résultat, pour ne surtout pas essayer d'être infidèle au texte, mais surtout être capable de moduler l'écrit en fonction de ce qu'on entend.

*MG C'est-à-dire, dans l'immédiateté, d'avoir une perception très fine de chaque note une fois qu'elle est jouée, pour pouvoir réagir à ce qu'on entend ?*

FB Oui, mais c'est totalement inconscient. Si on pense à chaque note, c'est impossible, là c'est vraiment le rapport entre l'entendu et l'agir. Il faut y aller avec un inconscient, c'est-à-dire que le geste ne doit pas être conscient, sinon il sera forcément en retard. La conscience, le niveau de la conscience à mon avis est trop impuissant pour pouvoir contrôler le résultat. C'est un geste d'instrumentiste, qui demande un background de l'instrument, mais qui est extrêmement distant du réel, du faire.

*MG Est-ce que ça vous paraît presque un état « méditatif » ou... ?*

FB Méditatif non, enfin si, dans la perception hyper sensible de ce qui se passe, en revanche extrêmement réactif et actif d'une façon inconsciente, c'est-à-dire qu'on est à fleur de peau quand même. La moindre réaction de l'instrument modifie notre comportement et on anticipe presque les surprises que l'instrument va nous produire.

*MG Il faut quand même une certaine énergie pour jouer ce trait qui n'est pas donnée par un impact. J'ai vu que Stroppa imaginait des « sources cachées d'énergies » correspondant aux impacts de Moai, chaque impact générerait chaque trait ; et je pensais qu'il fallait un point d'appui physique ; avez-vous un point d'appui, quelque chose qui permette de lâcher prise avant de commencer ?*

FB Pas dans cette section, ici c'est un peu de l'apnée sur chaque trait. Une fois qu'on laisse la guirlande se dérouler, on l'abandonne et on laisse un peu les doigts agir tout seuls. Cela me rappelle un peu une attitude instrumentale - ce n'est absolument pas stylistique - mais une attitude instrumentale comme dans le X<sup>ème</sup> *Klavierstück* de Stockhausen. Il y a des sections qui sont des rafales de clusters, des événements sonores qui sont complètement inouïs, et On est en train de reproduire une gestique qui est vraiment compliquée, qui est très rapide et à laquelle on ne peut pas penser parce que c'est une mémoire musculaire simplement qu'on remet en jeu, et en faisant tous ces gestes auxquels on ne peut pas penser, on observe simplement le résultat sonore apparaître, et on le modifie un peu, sans savoir exactement comment on le fait; c'est un peu la volonté d'entendre l'événement sonore qui impacte sur la façon de jouer, d'une façon dont on est pas tellement conscients; là c'est la même chose, quand on lance le trait , à l'arrivée je modifie l'évolution du trait peut-être mais j'ai pas l'impression de savoir exactement où est ce que j'ai agi. L'action est inconsciente, elle est en temps réel mais on n'a pas le temps d'y penser.

*MG Et est-ce que la note tenue, le la au début, est ce que ça vous sert de point de repère ?*

FB oui ça va être un peu le garde-fou. Cela fait partie des objets auxquels on peut se raccrocher qui nous permettent de garder un petit peu de sécurité, d'un point de vue instrumental. D'un point de vue sonore, ce sont des lumières qui émergent comme ça, c'est intéressant ; mais pour le jeu ce sont aussi les points d'appui qui permettent de se rattraper au clavier.

*MG Physiquement vraiment, dans l'appui ?*

FB Oui. Quand on lance une guirlande qui fait 52 notes, par exemple, elle est longue, donc on est en apesanteur pendant un bon moment ; tandis que si on peut se raccrocher sur des notes réelles de temps en temps, ça permet un peu plus de sécurité. Comme en escalade, on s'appuie de temps en temps.

*MG Finalement la note a un point d'orgue. Comment vous vous organisez par rapport à ce point d'orgue, comment il est généré, en fonction de quelle vision de la temporalité ?*

FB Alors ça c'est purement interprétatif. Il y a une espèce de façon d'apprécier la résonance qui je pense est propre à chacun, et chacun vit ça de façon totalement différente selon l'instrument et selon l'acoustique. Je pense qu'il y a un rapport dans la façon dont la dynamique de la résonance disparaît et meurt. Quand on lance cette guirlande, on essaie un petit peu de l'entretenir, un peu comme un courant d'air ; une fois qu'il s'éteindrait un peu, on le remet en action...on le pousse un peu. Il faut sentir que la résonance a besoin d'être réactivée.

*MG En continuant à sentir le flux des triples par exemple ?*

FB Ou en refaisant vivre un petit peu cet espèce de vent. Quelque chose risque de s'épuiser, il y a un moment où la résonance va tomber trop bas, il faut repartir. Et puis, il faut cultiver un peu l'aléatoire...pas l'aléatoire mais l'imprévisible, il y a une espèce d'inconnu, d'imprévisible, qui doit être entretenu. La chose doit repartir à un moment parce qu'elle va reprendre vie et elle va être un petit peu surprenante à cause de ça.

*MG En fait, vous allez la faire reprendre vie juste avant d'entendre que c'est épuisé et fini ?*

FB Voilà, disons que j'entends, je l'empêche de perdre vie.

*MG Et est-ce que les points d'orgue varient en longueur, et en fonction de quoi ?*

FB Je crois me rappeler qu'il dépend un peu de la longueur de la guirlande. Je suis plus très sûr, mais je crois que le premier apparaît et du fait de sa nouveauté, prend un peu plus d'importance que les deux autres ; le troisième est un peu moins important.

*MG Du fait de sa nouveauté, donc la notion de surprise ?*

FB D'abord concernant le premier, il faut laisser à l'oreille le temps de comprendre ce qui vient de se passer, puisque l'objet sonore est absolument inconnu. Comme il est connu après, la deuxième fois nécessite un peu plus de temps, pour reprendre conscience de la différence sonore peut être par rapport à la première fois ; ensuite la troisième fois, on entend que, la chose prenant vie, elle a plus de durabilité, elle est moins sujette à s'éteindre, donc on peut la laisser s'envoler je pense sur le troisième point d'orgue et on enchaine un peu plus la suite je pense

*MG On arrive à la partie B, quand on récupère la quantité de résonance, mode de jeu qui nécessite vraiment la micro-perception de la quantité de résonance. Cela me pose beaucoup de question : comment essayer de quantifier la résonance va déclencher celle d'après...et comment arriver à quantifier... Si vous deviez le faire travailler à un étudiant qui n'arrive pas bien à percevoir les fractions de résonance et de secondes du coup, comment feriez-vous ? il faut avoir une perception de la matière très aiguisée et dans un temps très court ?*

FB L'analytique va être compliqué, il faut plutôt avoir une idée du résultat, de l'objet sonore lui-même, donc c'est un peu l'assèchement de la résonance jusqu'à un point plus ou moins lointain. C'est toujours une question de proportionnalité entre les 3/5, les 2/5. On suggère que dans les deux premières réductions, on ne va pas avoir une extinction de résonance qui va être aussi importante que la suite, donc il faut essayer de garder une échelle, être capable d'organiser une échelle d'extinction de résonance, de façon qu'il y ait une variété qui se fasse. La façon dont c'est indiqué je pense, n'est pas tant un rapport irrationnel que simplement une échelle qu'il a essayé de trouver ; quand il écrit un 2/5 il imagine simplement qu'il peut y avoir cinq niveaux différent. Alors évidemment à l'oreille ça peut paraître quasiment utopique

d'attribuer un rapport effectif sur ce qu'on vient d'entendre ; ça nous amène encore à avoir une direction, une intention : on sait que les deux premières fois on va assécher, aspirer un peu la résonance parce que plus qu'assécher, je pense que le pied aspire, en fait, et ça va être plus ou moins sec avant de relancer l'accord suivant.

*MG Il « aspire » dans le sens où vous avez un imaginaire qui est relié plutôt à l'air, à la vibration ?*

FB C'est le rôle du pied sur la pédale ; j'ai l'impression qu'on fait une action pour laisser tomber la résonance...j'ai l'impression que le pied va restreindre la résonance, la résonance étant alors quelque chose d'un peu liquide. De spatial plutôt que liquide, en fait ! Et le pied retire autour de la note...c'est une aspiration de la résonance, de l'acoustique, de l'écho de la résonance.

*MG Une modification de l'espace, ça modifie votre perception de l'espace ?*

FB Oui.

*MG Est-ce que l'imaginaire de matière va changer selon les fractions ou d'une manière générale ?*

FB Il y a d'autres endroits où ce jeu sur la pédale ne va pas avoir le même rôle, où ça va être peut-être des matières différentes, il faudra voir après dans le courant de la pièce. En tout cas, là, cette réduction de la résonance, c'est un peu retirer un volume autour de la note elle-même, c'est un rétrécissement de la résonance.

*MG Quel est le rapport avec les grappes qui descendent ? Y a-t-il une hiérarchisation entre les 3 ? Un rapport avec le rétrécissement de la résonance dans les graves ?*

FB Cela a un rapport avec l'activité qu'il y a dans les graves. L'activité devient de plus en plus complexe, parce que les graves sont toujours plus riches, plus amples.

*MG Les grappes vous donnent une sorte d'élan ou ?*

FB Cela me donne plus d'énergie pour lancer toute la section, par exemple « tchiguideridooooom.....bom ! » du *do dièse* au *mi*, etc. Les objets sont de plus en plus complexes, lourds, mais je ne crois pas que la qualité de la résonance soit modifiée à cause du *grupetto*.

*MG Justement en parlant de l'imaginaire matériel mesure 28, j'ai l'impression que c'est particulièrement peu naturel à faire avec la pédale ?*

FB Je peux imaginer ça comme une notation qui tient compte des caractéristiques de l'instrument. Une pleine pédale sur toute cette section rendrait la résonance totalement inégale entre le médium et l'aigu. Ça permet d'homogénéiser un peu la présence de résonance. Comme on finit en plus avec une dynamique moins forte dans l'aigu, c'est une façon de façonner très précisément la qualité sonore de l'objet sonore lui-même. C'est très caractéristique de Stroppa dans ces pièces, tout est soigné pour obtenir un résultat sonore spécifique ; et particulièrement là-dedans, je vais avoir l'idée que cet espèce de groupe fuyant vers l'aigu a laissé des traces de résonances ... Je vais me forger l'imaginaire, et après, au piano, je vais adapter en fonction de ce que je veux. Je vais essayer de recréer en fonction de ce que j'ai l'habitude de jouer à l'instrument et la pédale dosée selon ma sensation, je vais essayer de recréer cet objet sonore selon ce que j'ai imaginé.

*MG On arrive mes 33, Stroppa écrit « hoping », essayer de voler comme si on essayait de retrouver le vol du début.*

FB C'est vrai que ce sont des rebonds, et par rapport au début, moi j'ai du mal à le connecter, parce qu'autant le début est fait de passivité, autant ça c'est quand même une suractivité avec en plus, la présence des petites notes ajoutées qui sont en permanentes déstabilisantes : il faut garder une stabilité rythmique quand même. Là il y a une activité dans le jeu, je trouve ; alors que dans la première partie, c'est presque plutôt : plus il y a d'activité, plus mauvais est le résultat.

*MG J'en viens à la partie B2 à partir de mesure 53 l'épisode Berio, est-ce que le fait qu'il parte des accords de Berio est quelque chose vers lequel vous avez tendance à aller ou pas spécialement ?*

FB Non non ça c'est de la composition, je ne me réfère pas à Bério quand je joue ça, évidemment ça fait partie de l'analyse, c'est important de connaître les sources, et c'est même important de connaître comment se construit la pensée d'un compositeur, mais après pour la réalisation, ce n'est pas ce qui m'inspire moi. En revanche la façon dont il exploite un objet sonore, c'est exactement comme avec l'ordinateur où on va modifier, on va filtrer par la table de mixage des fréquences, ou reconstruire la balance, les constituants d'un son encore, là c'est un travail sur le contrôle instrumental qui est incroyable.

*MG Par rapport à quelqu'un qui serait perdu face à toutes ces indications le fait que l'équilibre du même accord soit à chaque fois différent, à quoi auriez-vous recours pour parvenir à faire des différences ?*

FB Je pense que quand on l'entend, quand ça marche, la différence, elle est très évidente. Le problème dans ce passage là pour moi pour quelqu'un qui travaille la pièce ce n'est pas tant d'imaginer que ça puisse être différent ou d'imaginer le résultat mais plutôt la réalisation. C'est extrêmement compliqué d'avoir un contrôle à ce point progressif dans le contenu de l'accord lui-même. Autrement, on imagine très bien l'idéal sonore que ça peut représenter, et même la réduction de la résonance par le pied est à l'écoute fantastique. C'est un plaisir sonore extrêmement accessible je pense, cependant incroyablement difficile.

[...] On est obligé de toute façon de mémoriser la sensation d'attaque et de pression sur chaque doigt individuel. Il faut commencer par l'individuel, autrement le contrôle de tous les doigts en jouant 6 ou 7 notes, ça ne va pas aller, il faut mémoriser la sensation sur chaque impact de doigt, et après on complexifie en mettant 2 3 notes, en fait il faut développer une technique qui n'est pas du tout développée dans d'autres répertoires. Cela prend du temps, comme le contrôle de la pédale, qui est inexistant, avant d'attaquer des pièces de ce genre : c'est très rare qu'on ait eu l'occasion d'éprouver l'action de l'étouffoir de façon aussi fine, d'autant plus que ce qui est encore pire je trouve avec le problème de la pédale, c'est que le système de la pédale n'est absolument pas conçu pour ça. La plage d'étouffement de la pédale se fait sur une course tellement réduite de la pédale elle-même que c'est quasi utopique de le faire. Il faudrait que la facture du piano en tienne compte, pour lui donner plus de contrôle dessus.

*MG De façon plus générale, comment est-ce qu'on gère un crescendo sur des micro-temporalités (là par exemple sur le trémolo de do dièse). Est-ce que pour pouvoir gérer son geste de façon homogène, on cherche à avoir un retour immédiat de là où j'en suis et de savoir, « là je vais juste un tout petit peu plus et non pas par a coup » Ou est-ce qu'on est de plus en plus résistant par rapport à quelque chose ?*

FB Le trémolo doit être toujours serré avec la même vitesse, la dynamique qui augmente, c'est un objet qui doit être homogène. C'est peut-être ça : le problème est de garder,

entre la nuance la plus faible et la nuance la plus forte, le même objet. Et qu'on n'ait pas l'impression que ce soit le type de jeu qui augmente. Il faut que à 0 le trémolo soit déjà le même trémolo que quand il est à *forte*.

*MG* Donc c'est peut-être votre position par rapport à lui et pas lui-même qui change ?

FB Alors on est obligés d'adapter en effet car il faut avoir un trémolo très serré *ppp*, donc c'est plus compliqué de l'avoir très *p* quand il est très serré, et *fff* en étant aussi serré il va être beaucoup plus immédiatement disponible. C'est beaucoup plus facile de le serrer quand on va jouer *ff*, et il ne faudrait pas, il faut garder exactement la même nature de trémolo.

*MG* Ça me fait penser à la partie *semi-impro* car *Stroppa* me parlait de l'effet « zoom » comme si on allait vers un même objet, on en sortait ...

FB Oui ça c'est un peu pour moi, l'acoustique. Pour moi, c'est exactement un problème... C'est comme des zones dans lesquelles on se déplace qui ne nous renvoient pas le même retour sonore. Plus que le zoom, c'est un cheminement dans des espaces qui changent, des salles d'acoustique différentes.

*MG* Et vous avez une impression d'apesanteur là-dessus ?

FB C'est plutôt une impression d'apesanteur du temps : on ne comprend pas trop comment se déroule, comment passe le temps. Pourtant le temps se déroule, mais il paraît être un peu figé parce que, s'il y a une permanence de l'ostinato, pourtant les choses se transforment petit à petit, de façon un peu aléatoire, ou volontairement un peu imprévisible ; les choses évoluent et on n'arrive pas à percevoir ; on n'arrive pas à comprendre pourquoi et comment. On se rend compte finalement après avoir fini qu'on a traversé plein. C'est comme quelque chose qui aurait été incroyablement étiré.

*MG* À partir de la mesure 84, vous m'aviez fait travailler les accords tous seuls pour sentir les différences de timing, du fait qu'il y a plus au moins de quadruples, et j'ai l'impression, pour sentir une différence entre les mouvements de triples croches qui explosent dans un sens et d'un autre côté la résistance des accords ?

FB Il ne s'agit pas d'une résistance des accords. Ils apparaissent de façon imprévisible et très variée ; et dans la réalisation on retrouve très souvent l'ornière de la régularité. C'est beaucoup plus facile de gérer quelque chose de régulier que d'irrégulier, du coup il faut vraiment s'aider du nombre. Normalement l'idéal serait de se confier complètement au nombre de quadruple qui nous oblige à prendre le temps qu'il faut entre chaque accord ; mais dans la pratique, on a très vite tendance à jouer plus lentement quand il y en a deux et beaucoup plus vite quand il y en a beaucoup. Donc, ce que je fais, c'est que je force ma nature et je joue exprès les accords avec des valeurs courtes quand il y a peu de quadruples et les valeurs longues quand il y en a beaucoup et je comble entre ces accords avec le nombre de notes qui sont écrites. Donc en fait je m'oblige à faire ce que la réalisation devrait me faire faire naturellement. Je trouve qu'en fait le contraste, même si on l'exagère un peu, est plus intéressant.

*MG* Et du coup l'anticipation du geste est différente ?

FB Oui. Une image qui me vient souvent, c'est quand on traverse une rivière en sautant d'une pierre à l'autre, les pierres sont espacées de façon différente, et il faut avoir une anticipation énorme pour que le geste nous amène pas à rater une pierre. Je trouve effectivement que si on ne perçoit pas que deux ou trois accords plus loin, il y en a un qui va être court, alors notre gestique elle va être trop frontale, trop dans l'immédiat, et on n'arrivera pas.

*MG* On doit vraiment anticiper chaque accord comme une nouveauté, une surprise ?

FB Alors il faut que ça apparaisse comme une surprise, même si c'est incroyablement prémédité, et qu'on a tout préparé.

*MG Si on anticipe pendant les notes de la valeur longue, on risque de couper ce geste et de gâcher l'effet ?*

FB En effet il faut assumer jusqu'à la fin la valeur longue main gauche

*MG Et là il y a un tout petit temps de transition à chaque fois ?*

FB Oui c'est ça, on peut en profiter d'ailleurs pour faire durer les choses. Dans le jeu instrumental je trouve quelquefois, comme je te disais tu peux donner l'illusion qu'il y a plus de notes. On garde la sensation d'activité mais il y a un peu une illusion dans la réalisation.

*MG : Quelles questions poseriez-vous aux interprètes par rapport à leur approche de ce type d'œuvre ?*

Tu gagneras toujours à savoir comment ils ont construit leur technique et à quel point ça a dû être assimilé, c'était inhabituel ; évidemment l'imaginaire sonore. De quelle façon ils arrivent à négocier avec l'hyper précision des indications et finalement la réalité moins idéale que l'instrument nous propose, le fait qu'ils l'envisagent d'une façon abstraite ou comme moi, ce sont des indications qui me permettent de préciser très clairement l'objet sonore que je dois atteindre et après je vise cet objet sonore davantage comme la réalisation du texte. J'essaie de réaliser une image sonore qui laisse entendre le texte, ou, si je devais noter le résultat sonore, je le noterai comme il l'a fait, mais je n'aurais pas forcément joué ce qu'il a écrit, ou en tout cas je n'aurais pas fait le geste qui correspond. Le geste n'aura été là que pour atteindre l'image sonore qui a été écrite. Je pense qu'il y a un problème pour tous les interprètes de cette musique par rapport à la complexité. Il y a peu de compositeurs où ça atteint des niveaux pareils.

### **1.3.2 Entretien avec Florian Hölscher, le 28/04/2020 – à propos de *Tangata Manu***

*MG Quel est votre rapport avec cette œuvre ?*

FH Là, il y a vraiment un monde à découvrir. Je dirais que l'aspect pianistique et les aspects stylistiques sont un ensemble, ce n'est pas séparé. Une fois que je travaille ça comme pianiste, c'est la même approche, comme les compositeurs. Je pense qu'il faut absolument entrer dans un monde un peu poétique, un peu métaphorique pour comprendre ce monde vraiment visionnaire parce que là c'est l'objectif de cette pièce qu'il faut surmonter la pianistique traditionnelle. C'est vraiment quelque chose : on fait un pas au-dessus.

Ce n'est pas tant que l'écriture est très complexe. Pour moi, c'est plutôt une sonorité qui est écrite et qu'il faut découvrir. Au début, il écrit *ppppppp*, c'est un héritage de Nono qui a écrit ça pour la première fois, je pense. Mais ce n'est presque rien. Toute la pièce, c'est une pièce sur le vol, le dieu -oiseau, mais ce n'est pas juste une histoire derrière, c'est la texture qui est faite comme ça.

La sonorité d'une note jouée par le piano est très typique : on a une attaque, après on a un *decrescendo* naturel, jusqu'à extinction (*Ausklang*), les dernières résonances d'une sonorité. Les compositeurs depuis au moins 200 ans ont essayé de surmonter ça, de trouver un legato permanent, une ligne éternelle, mais ils ont surtout essayé de surmonter le *descrecendo* d'une note, et de trouver un *sostenuto* qui est entre les notes, pour une prolongation d'une attaque.



Mais là c'est le contraire, il essaie d'éviter l'attaque. Pour ça, il écrit très souvent avec le double échappement. En même temps, il y a une texture de résonance, qui sonne, mais avec des notes qui ne sont pas jouées. Ce sont des choses sans début, sans attaque, même sans effort, sans énergie. Là au début de cette pièce il essaie de faire jouer les notes de façon qu'elles sonnent presque comme des résonances. Normalement on a des notes jouées, qui provoquent la résonance, mais là il essaie de trouver un monde qui est vraiment entre les deux ; entre les résonances, et entre les notes qui sont là mais qui ne sont pas jouées ; ça c'est pour moi, à mon avis, le début. Il y a quelque chose qui...alors c'est un geste bien sûr, mais on n'a même plus l'impression que c'est quelque chose qui est joué par un pianiste, c'est presque une résonance. Alors qu'est ce qui est là, sans énergie, sans effort ? Si on veut éviter la gravité de l'instrument du piano, alors vraiment il faut éviter les attaques ; et comme ça il nous demande de jouer dans le premier échappement (demi touche) et comme ça cette attaque rapide d'une note aussi brillante est évitée.

*MG Justement vous parlez des résonances sans attaque, mais à l'intérieur de soi-même, il faut une impulsion, en tout cas perso c'est beaucoup la difficulté. Et j'avais découvert dans une partition de Stroppa qu'il imaginait des accords de Moai ; est ce que ça joue un rôle pour vous ?*

FH Au début, ce n'est pas seulement un voile, il y a des structures à l'intérieur. Donc il écrit avec des groupes, il y a même quelque chose comme un rythme. Mais j'essaie de faire ce rythme miraculeux, de façon pas trop évidente ; ça c'est quelque chose qui m'aide à soutenir les différentes directions : les trois premières notes vont vers la gauche, puis quatre suivantes dans une autre direction, etc. Ce sont plutôt les directions, la provenance des parties du geste ; ça fait comme des couleurs qui évitent l'uniformité du geste, à mon avis. Je ne pense pas trop un rythme, je pense plutôt des directions. Bien sûr c'est une vitesse, il y a un tempo ; mais pour moi ce ne sont pas des accents à l'intérieur, pas des groupes clairement définis, mais plutôt des directions.

*MG En conséquence, vous pensez que le fait d'avoir des directions partout va permettre de ne pas donner une grande direction globale mais plutôt quelque chose d'arrêté ?*

FH Oui alors il y a un geste bien sûr, mais si on regarde soigneusement les différenciations des directions, ce n'est pas quelque chose de très évident. Vous connaissez la musique électronique de Marco, il fait ça très souvent : on a des gestes qui ont des différentes directions, mais le tout devient une texture globale.

Il y a une direction globale de chaque passage, mais si on regarde soigneusement, on voit que ce n'est surtout pas une indication des mains qui jouent ça. Pour moi c'est important de l'essayer, de vraiment trouver la limite entre les notes jouées et le résultat, les résonances qu'il laisse. Dans l'article<sup>982</sup>, j'ai comparé cela avec la *Serynade* de Lachenmann. Pour moi, ce sont deux pièces qui sont composées pour les résonances. J'ai fait la création du cycle complet dans le même festival où Yukiko a fait la création de *Seynade*, vraiment deux grandes pièces sur les résonances. Mais chez Lachenmann, il y a toujours un pattern, un impact plus ou moins violent avec un reste, comme une « poubelle sonore », quelque chose qui reste. Mais le monde des résonances n'est pas quelque chose qui est vraiment créé. C'est toujours le même processus,

---

<sup>982</sup> HÖLSCHER Florian, *Anmerkungen zu Marco Stroppas Zyklus miniature estrose für pianoforte d'amore*, Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, p.19-24 <https://www.mpiwg-berlin.mpg.de/Preprints/P366.PDF>

il y a quelque chose de joué et puis des résonances. Mais là je pense qu'il est spécialement intéressé par ce monde intermédiaire, ce qu'il y a entre les notes jouées et les résonances, ce qu'on trouve ici (au début).

*MG Justement, quand vous faites le decrescendo, vous êtes dans la limite entre la résonance qui émerge et les notes qui diminuent, est ce que vous essayez de tenir le la comme c'est écrit, même si ce n'est pas vraiment possible ?*

FH Le *la* est la seule note *tenuto* et fait partie d'un corps qui est établi (*la* c'est *fa dièse*, *do*, ..) [les notes de la longue « mélodie » de la première section] *La* c'est le matériel, ce n'est plus le geste, c'est claire. Peut-être que le premier geste vient par le *la* ; peut-être que c'est une fausse résonance, comme une note qu'il faut tenir dans la pédale, je ne sais pas.

J'essaie de l'écouter bien sûr, mais pour moi la clarté et les choses évidentes ne sont pas représentatives de cette œuvre, pour moi le miracle de ce monde sonore est largement dominant. Je ne veux pas qu'on comprenne par la première note que ça va devenir un accord.

*MG* Quand vous parlez d'entre-deux, est-ce que vous avez-vous-mêmes la sensation que vous êtes vous-mêmes dans l'entre-deux ?

FH Pour moi comme pianiste, c'est très important de faire une belle différence... Si je joue quelque chose avec mon énergie, mes émotions, ma personnalité, ou si je reçois quelque chose. Cela se dissocie dans le répertoire usuel. Si je pense à une sonate de Beethoven, c'est vraiment une chose qui est transformée par ma personnalité et il y a une identification complète entre moi et ce que je dis, le texte, Beethoven, qui est transformé par mon corps, ma personnalité, mon énergie et la situation d'un concert. Si je joue par exemple le début de la dernière sonate de Schubert, c'est une musique que je reçois plutôt, que je ne fais pas. Cela peut être aussi très émotionnel ! J'aime bien comparer ça avec les chutes du Niagara. Si je vois ça, c'est très émouvant, je peux même en avoir les larmes aux yeux. en même temps l'eau n'est pas du tout émotionnelle en elle-même, c'est vraiment la réception qui provoque les larmes; et y a beaucoup de musiques, surtout dans la tradition française, qui fonctionnent comme ça, si je pense par exemple à Reflets dans l'eau, ça marche comme ça; ça peut être très émotionnel, mais la musique elle-même ne l'est pas; pour moi ça c'est clair, c'est plutôt une musique que j'écoute qu'une musique que je dois produire; c'est plutôt une musique de perception, de présence perceptive.

Bien sûr, il y a des passages qui sont très actifs avec une très claire pulsation, par exemple la page 4, la mesure 33 ; c'est clair que c'est un passage actif.

*MG Même dans les passages actifs comme on a toujours toutes ces résonances qui restent, est ce que vous essayez de les entendre résonner à travers ?*

FH Alors je pense que ce monde des résonances est plus ou moins dominant. Dans un passage comme ça, on a beaucoup de choses à faire, entre les aspects harmoniques, d'articulation. Cela prend toute la concentration, celle du public aussi ; les résonances deviennent un nuage autour. Il y a d'autres moments, par exemple le passage des mesures 19 à 25, là je suis toujours très content si j'arrive à provoquer les bonnes résonances. Par exemple, mesure 20 on joue le *mi* dans le grave, et là y a *pppp*. Il y a un *si bécarré* qui sonne vraiment comme une fausse résonance - ça pourrait être la 3eme harmonique, mais en même temps, c'est joué, donc c'est un bel exemple, car c'est comme si on « aidait » un les résonances à apparaître. Le *si bécarré* aide de toute façon, mais le fait qu'on joue ça *pppp* dans le double échappement fait que cela ne sonne pas comme un *si bécarré* mais comme une résonance un peu soutenue.

Ici, on joue vraiment avec l'intérieur de la sonorité. C'est juste un exemple, mais il y en a plein, notamment dans *Innige Cavatina*. Mais là, c'est un passage où j'essaie vraiment de recomposer avec les fausses résonances qui sont là dans les *pppp nacosto*, et avec les vraies résonances qui apparaissent. Et plus tard, mesure 24, vous avez cette pulsation. Au début, elle est très claire, *quasi ff*, et on s'immerge dans la résonance peu à peu. Dans le passage suivant, on a toujours des *do* irréguliers, mais ils sont maintenant comme engloutis. Alors ce n'est plus la claire pulsation, c'est mélangé à l'intérieur une texture différente. Après, mesure 40 ce passage est très difficile, surtout *ppp*.

Un bel exemple se trouve mesures 56/57. On a le *do dièse*. Au début, ça ne part de rien, on a vraiment un processus, une attaque d'un accord, et, sans début, tout d'un coup ça apparaît, et là c'est vraiment la musique électronique. Plus tard, il interprète l'intérieur de la sonorité de cet accord, qui vient de Bério. Et plus loin encore, il fait une colorisation de ce *do dièse* avec le *sol dièse*, etc., mesure 48, et ça devient de plus en plus riche. Au début, c'est un seul trémolo avec de fausses harmoniques, puis ça se développe, plus loin c'est plus détaillé par des arpèges qui viennent de cette harmonique de la mesure 38.

*MG Donc tout est à l'intérieur du do dièse ?*

FH Oui, c'est ça, et j'ai l'impression que ça développe une énergie qui provoque plus tard, la mesure 61 : c'est la première fois que le *crescendo* a un aboutissement. C'est pour ça, c'est, je pense, parce que c'est la fin du processus.

C'est vraiment un voyage à l'intérieur de la sonorité, d'une résonance elle-même ; et ce voyage n'est pas juste une recherche. C'est le processus musical [qui] est le même que les résultats de la recherche : c'est de la recherche qui est composée. Le passage après la mesure 66 [passage semi-improvisé] est peut-être le troisième aspect du volet : ça devient un trille élargi, un trille qui perd le focus. Si avec la sonorité du début, on a commencé à « voler » parce qu'on a évité les attaques, si on a quitté la gravité, le monde de la gravité, alors c'est le même processus qu'il faut faire ici comme pianiste ici, car ici on perd le processus de la gravité : il faut vraiment commencer à voler, car il faut improviser ! On n'a plus certitude, la sécurité du texte, de la partition, tout d'un coup il faut voler... Si on ne vole pas, le passage n'existe pas. Il est possible de prévoir un peu, d'organiser un peu ce passage, mais à la fin il faut vraiment écouter, c'est ça le conducteur. C'est toujours une nouvelle résonance. Au début c'est presque perceptible ; ça devient partie de la sonorité, et ça disparaît. Dans mon enregistrement, ce passage est approximatif en termes de durées. Mais je pense qu'il faut accepter que l'acoustique et les processus acoustiques conduisent le jeu... mais peut-être qu'il y a d'autres interprétations.

*MG Et du coup comment vous interprétez les différences de pédale en fonction de l'acoustique ?*

FH Je fais une confession. Pour moi à travers les indications de la pédale, Stroppa veut avoir une différenciation, il ne veut pas avoir un résultat homogène. Alors je travaille avec ses indications, mais à la fin, j'essaie de me sentir assez libre avec ça. Je comprends qu'il veut à tel endroit des choses un peu plus présentes, ou claires. À la fin, c'est un processus que je ne peux pas contrôler complètement, je ne suis pas hyper strict avec ça.

*MG Mais vous pensez que vous choisissez en fonction de quoi, même si c'est instinctif ?*

FH Mesure 67 par exemple, on a le *mi* qui arrive, qui est déjà dans la troisième pédale. J'essaie de ne pas introduire cette note trop clairement, car pour moi c'est dangereux si je n'ai pas suffisamment pris de pédale avant, alors je le joue trop précisément et trop fort, ce qui

détruit l'atmosphère. Pour moi, c'est très important que je cache l'attaque de cette note ; en même temps, comme il y a le *mi bémol* dans la mesure d'après, j'aime beaucoup le mélange entre le *mi bécarre* tenu par la pédale et le *mi bémol* qui arrive. C'est le résultat d'un filtre : on a les deux notes, le *mi bémol* n'est pas dans la pédale, donc le *mi bécarre* reste. J'essaie de ne pas mettre trop de pédale dans la mesure d'après pour ne pas détruire ce processus. C'est personnel et c'est quelque chose qui doit être intégré dans un processus global très important pour ce passage-là.

Après, mesure 84 il y a *volteggiando* : là c'est très évident, il y a les attaques, un peu comme les oiseaux qui changent la direction de leur vol parce qu'il y a des fenêtres. C'est aussi quelque chose qui a à voir avec la direction. Geste et évènement, deux choses importantes ici, qu'il faut séparer soigneusement : soit c'est un évènement, une attaque, soit c'est un geste.

Je pense c'est important de vivre cette irrégularité. Quelque fois ce sont juste 5 notes, 9... Par conséquent, il y a un rythme avec les accords, et je pense que c'est important, comme dans une pièce de Messiaen, de sentir les valeurs ajoutées, de vraiment de penser les fractions de pulsation les plus petites.

Après, mesure 115, même texture en *pppp*. Ce ne sont plus des accords mais des attaques. La clarté des notes est importante, mais aussi en même temps le *legato* qui, lui, évite les attaques... Et la fin, c'est le processus inverse, avec la technique de Ligeti, des touches bloquées. Alors là, de plus en plus des notes deviennent immatérielles, et à la fin on écoute même des notes qui ne sont plus là.

### **1.3.3 Entretien avec Marco Stroppa, le 08/04/2020 – à propos de *Tangata*** ***Manu***

*MG* Je voudrais développer d'abord ce que vous appelez « *parcours temporel lent* ».

*MS* C'est une chose qu'on distingue en composition, qui vaut aussi pour les compositeurs classiques. Il y a plusieurs échelles de temps. Il y a l'échelle de temps, au niveau de la note, l'élément seul qu'on joue, la touche qu'on appuie. C'est intéressant dans le cas d'un trémolo, d'un trille, ou d'une note répétée très rapidement, comme cela arrive souvent chez moi, parce qu'on peut alors se poser la question de ce qu'est cet élément minimal : est-ce la note dans son entièreté, ou chaque répétition ? Donc évidemment techniquement, c'est chaque répétition, mais conceptuellement c'est la note. Ce n'est pas la même chose. Si c'est chaque note répétée, c'est « on peut compter les notes », l'une après l'autre. Mais conceptuellement, il n'y a pas de geste sans rétroaction auditive. Imaginons un geste sur un piano muet, ce ne serait rien, surtout un geste dans ma musique, sauf un geste entièrement mécanique, par exemple une toccata, du Prokofiev, alors là c'est très mécanique, très motorique et il y a peut-être une dimension purement définie. Mais dans la plupart des musiques où la résonance du piano, de la note, compte, il n'y a pas de geste absolu. Il y a un geste qui n'est qu'en relation avec la rétroaction auditive qu'on en a, et il est justement compris (compté) en temps réel, pour rendre le geste adéquat par rapport à ce qu'on entend. En conséquence, il n'y a pas de gestes absolus, mais seulement des gestes relatifs, adaptés à chaque circonstance, chaque piano, etc. Donc pour moi, il n'y a pas l'idée d'un geste comme une entité abstraite, mais il y a l'idée d'un geste entièrement adapté au contexte mécanique du piano, au contexte social du concert, et au

contexte acoustique, par la réfraction de l'oreille. Donc revenons à la question. Il y a la note, il y a ce que la mécanique des doigts considère comme un élément primitif. Je prends un terme d'informatique. Une action primitive en informatique, c'est une action que, dans l'état des choses, on n'a plus besoin de décomposer. Par exemple, lorsqu'à l'ordi vous faites « *print* », « *print* », pour vous, est une action primitive. Peu importe que derrière, il y ait un programme qui va décomposer l'action, pour formater les documents, pour chercher l'imprimante, envoyer les données à l'imprimante. Vous ne le voyez plus, il y a un système barrière d'abstraction qui fait que pour vous, l'action « *print* » est primitive. Donc une action primitive en informatique, c'est celle que l'utilisateur en informatique ne doit pas décomposer. En musique, manuellement, l'action primitive est celle qui n'a pas besoin d'être décomposée justement, analysée avec davantage de détails. Je dirais que c'est le temps le plus petit du pianiste.

Ensuite, il y a un temps qui correspond plutôt, je dirais, à des éléments musicalement signifiants, qui sont plus longs, d'une durée qui se mesure en quelques secondes – mais pas en minutes, pour donner un ordre de grandeur - cela étant, ça change en fonction des pièces, surtout dans la musique classique, on l'appelle une phrase. C'est un élément sémantiquement complet - sémantiquement pas dans le sens linguistique mais dans le sens musical. Dans le classique, elle était balisée par des valences et dans la musique d'aujourd'hui, elle est balisée par d'autres phénomènes. Ces éléments sémantiquement complets relèvent déjà d'une unité qui se situe entre le gestuel et le compositionnel ; c'est important de penser l'unité entre les éléments de cette phrase.

Ensuite, il y a un temps encore plus long, qui est le temps du rythme harmonique, le temps de changement des structures sous-jacentes d'une pièce. Par exemple, dans *Tangata Manu*, dans la page Berio, il y a deux accords issus de l'œuvre de Berio, en alternance. On les retrouve durant toute la section, donc harmoniquement c'est statique, c'est un bloc. Donc harmoniquement, il y a le temps de ces changements d'accords, mais parce que c'est une alternance entre deux accords, le temps de l'harmonie est bloqué. Donc toute cette page-là est une chose très lente, jusqu'au moment où pour finir, on résout la chose. Dans *Tangata Manu*, le temps est important à percevoir. Concernant le temps harmonique, il y a toujours des harmonies sous-jacentes, même s'il n'y a pas beaucoup d'accords en tant que tels à part dans cette page-là, où la chose est plus évidente, où ça émerge à la surface. D'une manière générale, il y a un temps harmonique qui est beaucoup plus long par rapport au temps ponctuel de la note, et au temps moyen de la phrase, ce qui fait que souvent vous jouez le même accord, même s'il est déployé de façon différente. Dans la partie libre [semi-improvisée], il y a un accord par bloc, ce qu'on n'entend pas trop car quand on joue, on entend beaucoup plus la continuité entre les blocs. Mais cette continuité fait passer en fait à travers des champs harmoniques différents, ce qui provoque un contraste entre un temps harmonique assez lent, de plusieurs secondes, et cette texture, très rapide, qui correspond au temps de la note. Là, il n'y a par exemple pas la notion de phrase, mais un processus continu qui part du début à la fin de la partie, avec le début de la phrase qui n'est pas toujours présente, alors qu'au début de la pièce, la phrase est clairement définie, à chaque fois qu'on recommence les grappes de triples croches.

Enfin, il y a un dernier temps, qui est plutôt un temps de la composition. C'est le temps de changement d'entité compositionnelle, c'est-à-dire le temps où l'on reste dans la même nature compositionnelle. Par exemple dans *Tangata Manu*, toute la première partie, les deux premières pages jusqu'au *do dièse grave*, correspond à la même unité compositionnelle, c'est-

à-dire qu'on est en train de dire la même chose, de varier, etc. mais c'est vraiment la même chose. Et cette unité compositionnelle est un temps encore plus long - c'est le temps de la section - qui donne un autre type d'unité. On voit ça très bien dans la forme « thème et variations », car chaque variation est une unité compositionnelle, même si le rythme harmonique peut être plus rapide. Donc, on a un temps local qui est un temps très mécanique, très musical je dirai, pas très compositionnel, mais beaucoup plus associé à l'interprète. Puis, on va de plus en plus vers des notions temporelles, disons, de composition, mais aussi d'écoute, de perception, car on les entend très bien.

*MG Par rapport au dernier type de temps, est ce que ça va avec le fait que vous vous servez du souvenir qu'on garde, même inconsciemment, pour construire une sorte de « forme perceptuelle »<sup>983</sup> ? Par exemple, vous décrivez le début comme une prémonition du passage plus libre ?*

MS Oui, absolument. J'aime beaucoup travailler avec la mémoire. Je pense qu'il y a une forme cognitive qui n'est pas la forme de la pièce mais qu'on se représente dans la tête, quand on écoute une ou plusieurs pièces, et qu'on commence à faire des liaisons entre des endroits de la pièce. C'est quelque chose que je fais consciemment parce que ça me plaît beaucoup. Là, il ne s'agit pas d'une notion de temps mais plutôt d'une notion de mémoire à long terme, dans laquelle on reconnaît une figure. D'ailleurs, les deux sont liés : on ne peut pas séparer la figure du geste - au sens élargi de ce qu'on entend par figure, car par exemple un *glissando* est un geste qui est aussi une figure. Donc je travaille très consciemment sur ce concept et je m'amuse à créer des liens plus ou moins cachés. Celui que vous citez est le plus évident, mais par exemple, si on va plus loin dans la pièce, quand vous avez le *do dièse* répété et les triples dans le grave mesure 102, il s'agit aussi d'un souvenir déformé dans le registre grave (c'est *staccato* car c'est le grave) : c'est le même geste. Et le deuxième, triple croches rapides : le souvenir est plus déformé, mais quand je parle de souvenir, il s'agit de travailler avec plusieurs fonctions déformantes de la mémoire.

*MG je pense que c'est très important dans la conduite de l'action de l'interprète. En fait, les accords impacts du début de Moai sont comme une source imaginaire d'énergie : est-ce que ça rejoint cette même notion ?*

MS Absolument. Même dans le plan des miniatures des deux livres, c'est un plan très global, même si le deuxième livre est encore un peu virtuel - j'y travaille en ce moment. Il y a des miniatures complémentaires. Et *Moai* et *Tangata Manu* sont les complémentaires, c'est celles liées à L'île de Pâques. Je pense que la dernière figure juste avant (ttttouououou) est le premier accord de *Moai*.

*MG Les impacts du début, vous les imaginez précis ?*

MS Oui en général, c'est l'accord qui est donné. Le début, c'est en fait un déploiement de l'accord, rassemblé, en général des accords de 7/8 notes.

*MG Je m'en sers beaucoup pour pouvoir « démarrer » mais ce n'est pas qu'un impact, mais une ouverture ...*

MS Oui tout à fait, mais on peut rassembler un accord à l'intérieur d'une octave : on appelle ça une réduction *pitch class*. Je ne l'utilise pas, mais parfois c'est utile de voir l'accord dans une perspective plus linéaire, comme une mélodie. Et là, on a une transposition de l'accord

---

<sup>983</sup> Cf. annexe III

vers une dimension plus linéaire. Pour linéariser un accord, on a deux techniques. Soit, c'est un arpège, donc on joue un accord une note après l'autre. Soit, on rapproche les notes les unes à côté des autres - pas forcément à l'intérieur d'une octave ça peut être de deux octaves - mais en tout cas entre des notes relativement proches les unes des autres, sinon ça devient un arpège, et on linéarise l'accord, on le transforme en mélodie. Ce sont les deux techniques pour déployer un accord dans le temps plutôt qu'hors temps, en tant qu'impact.

*MG Par rapport à ce que vous venez de dire, d'abord quand vous parlez de l'élément primitif, avez-vous quand même une « écoute idéale » de l'œuvre ?*

MS Non au contraire, je n'y crois pas. Je crois au contraire que chaque écoute est unique ; et comme unique, il n'y a pas d'écoute idéale. Hier au séminaire, je citais Héraclite qui dit « on ne peut pas se baigner deux fois dans le même fleuve, parce que l'eau n'est pas la même ». Et moi je dis qu'on ne peut pas écouter le même son deux fois. Chaque fois qu'on écoute la même note, le même geste, etc., c'est une autre expérience. Donc je ne crois pas à une écoute idéale, c'est-à-dire avec une interprétation conforme au souhait du compositeur, pour trois raisons. La première, c'est parce que ça voudrait dire que l'interprète serait un robot qui essaie d'approcher la pensée du compositeur et que tout ce qu'il doit faire, c'est d'y arriver le plus proche possible, alors qu'évidemment, l'interprète est une personne qui donne créativement vie à une œuvre écrite. Donc il joue un rôle beaucoup plus actif – évidemment, il faut qu'il connaisse le style, mais il a une marge de créativité énorme. La seconde, c'est que chaque musique vit dans son époque. Donc lorsque l'époque est différente, on l'interprète aussi de façon différente. Je crois que si j'écoutais des interprétations de *Sacre du printemps* dirigé par Stravinsky aujourd'hui, je le trouverais historiquement intéressant, mais probablement obsolète, parce que ces interprétations rayonnent avec leur temps et pas avec notre temps. La troisième, c'est parce que cela voudrait dire que la notation serait parfaitement exhaustive, ce qui est impossible avec les moyens qu'on a, et donc, ne pouvant jamais tout noter, tout ce qui n'est pas noté doit être de toute façon fourni par l'interprète. La partition n'est pas une partition destinée à l'ordinateur, où il faut vraiment tout noter sans quoi, il ne saurait rien faire.

*MG Vous notez déjà très précisément, et j'ai l'impression que c'est pour pousser vraiment l'interprète à justement avoir cette démarche créative paradoxalement ?*

MS Oui, pour moi c'est important, car je suis très sensible à la couleur et à la résonance et à certaines nuances, donc je fournis un effort pour noter ça de façon la plus adéquate possible. Mais je suis parfaitement conscient que c'est de toute façon un pis-aller, c'est-à-dire qu'il y a énormément de choses qui ne peuvent jamais être notées, et aussi pour les raisons qu'on a évoquées, il y a un élément qui est relativement objectif : un interprète s'adapte toujours au milieu dans lequel il joue et donc le concert est un moment unique. On ne peut jamais répéter la même chose deux fois.

*MG J'ai l'impression que *Tangata Manu* est une sorte de mise en abyme de tous ces temps différents, car vous écrivez des choses qui sont vraiment à l'intérieur de la résonance, par exemple la « respiration » de la résonance à la fin, et qui donc vont forcer l'interprète à écouter « dedans ».*

MS Mais oui, cela a à avoir avec le propos de la pièce, qui est de faire une pièce sur le vol, parce que c'est l'Homme-oiseau. Ce n'est pas l'oiseau comme le prophète dans

Schumann<sup>984</sup> ou les chants de Messiaen, ou encore le coucou de la sixième Symphonie de Beethoven, mais c'est l'oiseau en tant que vol. Donc, quand j'ai pensé à la pièce, je me suis demandé comment je pouvais voler au-dessus, comment je peux interpréter techniquement cette idée de vol à l'intérieur d'un monde de résonance que je définis. Déjà, je vole au-dessus de deux accords de Bérió. Donc, c'est un jeu spécifique à cette pièce-là à cause du propos initial : comment faire une pièce sur la notion de « voler », lorsque le jeu des pianistes c'est justement de ne pas voler au-dessus du clavier mais d'appuyer sur des touches.

*MG Vous m'aviez parlé des trois niveaux de résonance, notamment dans la partie libre, pourriez-vous préciser ?*

*MS* Pour réaliser la notion de *piano d'amore*, l'idée est de bloquer des cordes avec la pédale tonale. Mon intuition était qu'au lieu de les bloquer un peu au hasard, pour créer un *piano d'amore* informel, je pouvais bloquer des harmonies. Il y a 9 accords cachés dans *Tangata Manu* avec différentes variations. La résonance est imprégnée de façon plus ou moins directe des harmonies latentes, cachées quand je définis la résonance. J'étais heureux quand j'ai trouvé ça car ça m'a permis de composer la résonance et ça m'a permis de composer plusieurs *piano d'amore*, puisque chaque pièce a sa résonance. Ça c'est le premier aspect. Après avoir fait ça, je me suis demandé comment travailler avec. Donc j'ai pris pour toutes les résonances - 5/6/7, un certain nombre - et sur un piano à queue, j'ai fait une gamme chromatique. Une par une, j'ai écouté la nature de la résonance qui suit ; étant donné qu'il y a trop de notes enfoncées, ce n'était pas possible à mon sens d'avoir une démarche analytique, c'est-à-dire de calculer la résonance en fonction du contenu spectral de la note et c'était beaucoup plus facile et efficace d'avoir une approche phénoménologique [empirique]. Je les ai notées, en sachant que cette approche est plus imprécise car chaque piano est différent. Mais tout de même, si une douzième apparaît, en fonction des pianos, elle pourra être plus ou moins forte, mais elle sera toujours là. Ensuite, je me suis demandé ce que je pouvais faire de ces résonances. Je les ai rassemblées en six catégories en tout, dont trois sont les plus importantes. Les trois les plus importantes sont les notes dont la résonance est très faible - elle est toujours là mais elle n'est pas formée, donc elle ne donne pas lieu à des harmoniques clairs, ce sont des notes relativement proches des notes sèches. Au milieu, il y a les notes dont la résonance est claire, soit par des harmoniques - d'octave, de douzièmes - soit dans la note elle-même, car la note elle-même résonne, même si elle résonne plus faiblement que si elle était entièrement déployée. Enfin, la troisième catégorie est constituée des notes prises dans le *piano d'amore*, prises dans la résonance. Dans *Tangata Manu*, j'ai dû adapter l'harmonie pour bien rentrer dans les notes résonantes, le début de *Requies* de Berio, une des plus belles pièces de Bérió.

*MG Donc, dans la partie libre ?*

*MS* C'est exactement ça dans *Requies, Do dièse ré, mi, la...* Mais Berio travaille non pas sur la résonance, mais sur le grain de la note tenue. Donc c'est très doublé, mais c'est la même note.

*MG Et pourquoi vous avez choisi de citer Requies ici ?*

*MS* Je voulais faire un hommage à Berio que j'ai bien connu, et je me suis concentré pour que l'hommage arrive dans le cœur de la pièce, au centre. Donc *Requies* arrive après les

---

<sup>984</sup> *L'Oiseau prophète* issu des *Scènes de la forêt* op.82 de Robert Schumann.



accords de *Sinfonia* et de *O King*. L'accord initial de *Sinfonia* et les premières notes de *O King* rassemblées – *fa, la, la b*, etc.

*MG Et pourquoi dans Tangata Manu en particulier ?*

MS Cela allait bien avec le propos de la pièce. Je trouve que Berio est un compositeur qui sait devenir très aérien dans son orchestration et en même temps très plein. Ce n'est pas uniquement de la fumée, mais ça peut être de la fumée, et en même temps ça peut être des blocs, puissants et massifs. Donc j'aurais pu choisir une autre pièce, mais j'ai pensé que cette pièce-là était assez adaptée aussi à la nature de la musique qu'il composait.

*MG Vous m'aviez fait travailler la partie du milieu, en me proposant d'imaginer que j'étais éloignée de quelque chose, que « ça devait raconter ». Je faisais les vagues de pédale avec le pied un peu mécaniquement et vous aviez pris l'image du zoom. Y a-t-il un aspect narratif sous-jacent à cette pièce ?*

MS Je dirais que toute ma musique est assez narrative. Je me rends compte que je me trouve plus à l'aise lorsque j'écris dans une perspective narrative – il n'y a pas que ça, ce n'est pas qu'une histoire des sons que je connais, il n'y a pas une histoire derrière, je ne raconte rien, ce n'est pas les *Quatre saisons*. Mais je me trouve plus à l'aise et pour moi, ça a plus de sens, lorsque la musique est narrative par rapport à une musique purement combinatoire. J'ai essayé de faire une musique combinatoire, comme fait Boulez par exemple - ce n'est pas une critique que je lui adresse car pour lui ça marche très bien, étant donné que son esprit est combinatoire, il manie ça d'une façon magistrale : je l'ai souvent vu lors de conférences, il prend 2/3 éléments, il les combine et il en fait tout un monde à lui ! Moi, j'ai essayé d'appliquer ces mêmes techniques, et je les utilise parfois en tant que techniques, mais sur la grande forme, cela ne me dit rien. Ou il est possible d'écrire de façon purement algorithmique, par exemple, d'avoir des règles qui se déploient. Par exemple, il y a une pièce de Tom Johnson je crois, qui consiste en une suite d'accords entre 4 et 8 sons, avec tous les accords possibles entre 2 et 11 sons, et c'est une pièce qui dure 8 h. Ce n'est même pas une pièce, il y a une règle pour la jouer... « vous faites comme ça, quand vous arrivez à la fin, vous recommencez, etc. » Ce type d'algorithme, plus proche de l'art conceptuel que figuratif, ne m'inspire pas. Donc la dimension narrative est importante. Je pense toujours à quelque chose qui part de quelque part, qui arrive là, qui se déploie... Au moins sur la surface. Ensuite, les complexités de la rétroaction dans le temps, les effets sur la mémoire, sur la citation, c'est plutôt du domaine de la cognition, donc cela relève d'un niveau plus caché. Il me semble important qu'il y ait cette dimension narrative qui déploie un phénomène acoustique sur un temps plus ou moins long.

*MG À chaque fois, il s'agit d'une narrativité à travers laquelle le corps peut se projeter dans un chemin, ou dans un trajet... Il s'agit de ce type de narrativité ?*

MS Oui, absolument.

*MG Quand vous parliez du temps harmonique, vous avez dit à propos de la partie Berio qu'elle se résout ensuite, quand ça commence avec les trilles ?*

MS Oui ça se résout là où il y a les trilles, qui est une espèce de transition entre la partie harmonique de Berio et la partie mélodique de Berio, c'est-à-dire entre *Sinfonia*, *O king*, et *Requies*.

*MG Quand vous dites « ça se résout », est-ce que c'est dans le sens où il y a une tension entre deux accords par exemple, ou pas du tout ?*

MS Il y a une tension bien sûr, car pour moi, le premier accord est plus tendu et dense et le deuxième est plus doux, plus tendre. Mais dans la pièce, le premier accord ne change pas, c'est-à-dire qu'il change dans les dynamiques à l'intérieur mais il reste le même au niveau des notes, alors que le deuxième accord change. Après, il y a un petit souvenir de ces accords à la mes 109, accord de *O king* et le *do dièse* de *Requies*.

MG *Justement c'est difficile pour la forme, quand on le joue. Quand on arrive sur ce mi, il y a une retombée, et si on sait vraiment d'où ça vient pour l'imaginaire c'est important.*

MS Dans la Coda, il y a un moment où les différentes formes, les différents éléments de la mémoire se rassemblent, mais sous une forme qui n'est pas une citation littérale mais qui est une citation mnémonique.

MG C'est exactement ce qui m'intéresse d'analyser. Et ce qui m'intéressait beaucoup, quand vous m'avez envoyé l'analyse perceptuelle, mes 84, A3a, l'ensemble monte, A3b que signifient les pointillés entre les deux flèches ?

MS En fait, si on regarde A3B, il y a deux choses : la main droite, celle qui va vite, descend globalement mais pas de façon linéaire. Le premier jet est carrément descendant, ensuite il monte un peu, le troisième monte mais le quatrième redescend plus bas que le premier, et le cinquième monte aussi. C'est une descente pas littérale, mais plein de bosses, de retour en arrière etc. La main gauche au contraire fondamentalement descend, mais elle a deux parcours : elle descend une fois, et la deuxième fois c'est à la fin de la mesure 89, elle revient en haut et on voit que c'est proche des gestes du début, (*staccato, legato, staccato* deux *legato*). À partir de la fin de la mesure 89, les accords reviennent en haut et redescendent petit à petit avec le même type d'articulation qu'au tout début, alors que les triples, elles, continuent de descendre. Donc à un moment donné, il y a un décalage d'espace parce qu'au tout début les deux gestes sont très proches les uns des autres, après l'un commence à descendre, l'autre revient en haut et celui d'en bas redescend.

MG *Comme vous m'aviez fait travailler la main droite pas assez articulée, précise, pas assez intense, c'est comme si les accords devaient couper quelque chose, mais ça ne servait à rien de les couper s'il n'y avait pas quelque chose de très articulé à la main droite, donc j'ai l'impression qu'il y a une sorte de résistance entre les deux mains, d'écriture de quelque chose qui résiste ?*

MS Oui, je voudrais donner quelque chose qui soit très articulé mais pulsé, mais avec une pulsation boîteuse. Si j'avais écrit 7 triples croches/32, 8/32, c'aurait été trop compliqué à faire. Donc j'ai utilisé les triples pour mesurer la distance entre les accords. Ainsi, le rythme est donné par le nombre de triples qui se trouve entre les accords, qui est toujours différent. Cela donne cette pulsation un peu boîteuse que j'ai cherchée, mais que je voulais aussi contrôler. C'est un *rubato* de la pulsation, mais pas un *rubato* des triples qui ne changent pas de vitesse. Donc pour obtenir cet effet-là, je ne pouvais pas écrire que deux figures en 8, *rubato*. Il faut évidemment que les triples ne soient pas faites justement trop avec du pathos, comme on pourrait jouer du Liszt, mais que ce soit très articulé, très rapide, *legato* bien sûr, mais en même temps très articulé pour que leur pulsation, la plus rapide possible, soit toujours la même.

MG *Vous ne pensez donc pas de résistance entre les deux mains, comme si y avait une force entre chaque accord qui générerait le sfz et l'irrégularité ?*

MS Il y a une résistance naturelle, parce que vous avez d'un côté une suite d'accents qui sont irréguliers, et de l'autre côté une suite de notes, les triples, qui sont irrégulières. Ce

n'est pas évident de faire un accent au bout de 7/8/9 notes précisément, puis de recommencer, donc la résistance est provoquée plutôt par le rapport temporel entre deux projets contradictoires que constituent celui porté par la pulsation boîteuse, irrégulière mais pas trop, et celui des triples qui changent de direction. Parce que l'idée derrière, la source d'inspiration, c'est un oiseau qui vole dans une cage, en cercle et qui tape contre la vitre, ou le mur. Il cherche, et il ne tape pas de façon pulsée : il prend un coup, et il repart de l'autre côté, etc. Et il essaie, mais il n'arrive pas s'enfuir. Ça, c'était l'idée du début, la source d'inspiration : ce n'est pas très important, mais ça donne cette idée de coups assez proches les uns des autres - car il parcourt plus ou moins la même distance - mais pas tellement réguliers. J'ai essayé plusieurs versions, plusieurs notations, avant d'arriver à celle-ci, et après, il m'a semblé que garder la main gauche comme une mesure d'un temps irrégulier tout en étant irrégulière, c'était aussi gestuellement intéressant. Parce que ce qui serait, disons, erroné, ce serait de moduler la pause entre les mains, c'est-à-dire la pause entre les deux traits de triples, pour adapter une pulsation régulière, ou bien de varier la vitesse des triples pour les adapter aux accords, pour avoir quelque chose de très pulsé, de très régulier, alors que ce serait assez naturel ! C'est très peu irrégulier et ça doit donner l'impression de quelque chose d'irrégulier, mais pas chaotique.

*MG Est-ce que vous avez d'autres images d'oiseaux dans la pièce qui ont pu servir de source d'inspiration, comme ça, dynamiques ?*

MS À part Berio, et cet exemple, il y a le tout début, c'est les battements d'ailes d'un colibri, ou un petit oiseau qui s'arrête presque en vol stationnaire et qui met son bec dans une fleur. On le voit comme ça, mais ne suis pas sûr de l'espèce.

*MG Et la toute fin avec les touches bloquées ?*

MS Là clairement, on vole de plus en plus au-dessus du clavier, c'est comme si on soulevait la main du clavier. J'utilise les touches bloquées, c'est-à-dire Ligeti, car je voulais encore une fois donner l'impression de ces gestes irréguliers qui se trouvent de plus en plus, mais en fait ils se trouvent parce qu'au début, certains doigts ne touchent plus le clavier. Gestuellement, c'aurait été impossible à écrire. Les touches bloquées représentent la solution gestuelle et mécanique que j'ai trouvée pour exprimer cette idée.

*MG Le passage mesure 115 très ppp qui remonte est voisin du passage mesure 84, j'imagine ?*

MS Oui c'est le même. C'est exactement le même passage avec exactement la même technique, mais avec deux différences. La première, c'est que les quadruples ont tendance à être davantage des arpèges que des gammes, donc il y a un déploiement plus harmonique que mélodique. Le type de composition est le même et l'ensemble monte au lieu de descendre. D'ailleurs on voit bien *do ré sol do dièse, mi* à la mes 120, à la main droite, c'est un accord de *Moai*. Cependant, lorsqu'on revient à partir de mesure 122 avec la main gauche *staccato*, ce sont des accords, des intervalles plutôt que des notes seules. Donc ce passage reprend la même idée de l'oiseau qui frappe, mais quand même avec des différences notables. Il y a une tendance aussi à aller plus vite aussi, puisque c'est plus facile comme il s'agit de notes ou d'intervalles. En effet, il y a une distance de 3 à 5 notes, ce qu'on n'avait pas dans le passage mesure 84, donc le tout est un peu plus rassemblé dans le temps ; mais c'est la même chose : on monte une fois, et on remonte une deuxième fois, jusqu'à la mesure finale. C'est aussi une espèce de retour au geste initial (à la fin).

*MG Ce passage avec le mode de jeu qui fait récupérer dans la touche les résonances dans le grave (ris), par rapport à l'imaginaire du vol et par rapport au début, quel est le lien ?*

*MS C'est l'envol de la résonance. Elle s'envole et elle rencontre l'autre geste : on joue dans le grave, on fait s'envoler la résonance par le travail de la pédale, et en envolant, elle mène vers le haut, on la rattrape avec la main droite et hop, elle ramène vers le bas.*

## **1.4 Questionnaires imaginaires**

*Question générale : quelles images/métaphores utilisez-vous couramment pour vous-mêmes/pour parler avec d'autres musiciens / pour vos élèves ? (par exemple : le son rond, le point culminant, la phrase comme chemin qu'on emprunte, etc..) Si vous le souhaitez, expliquez en quelques mots pourquoi vous utilisez cette(ces) image(s), leur efficacité.*

### **1.4.1 Julien Blanc, pianiste, enseignant**

*Images utilisées pour acquérir une technique particulière à votre instrument qui peuvent concerner un imaginaire du corps (imagination de connections entre parties du corps, imagination d'espaces) :*

*Image du « pélican » : concevoir un espace libre entre son corps et le piano. Cet espace garantit à mon sens plus de souplesse et d'aisance.*

*Clavier en pâte à modeler : le jeu legato et chanté demande de malaxer d'une façon particulière le clavier et c'est très difficile à trouver pour des élèves qui jouent sur des synthétiseurs notamment. L'élève doit imaginer laisser une empreinte sur le clavier comme s'il s'enfonçait légèrement dans une touche « molle » mais avec une résistance importante.*

*Doigts comme des jambes : transfert du poids d'un doigt à l'autre dans un trait monodique correspond à la sensation de marche où l'on transfère notre poids d'une jambe à l'autre.*

*Correspondance avec d'autres instruments : archet, colonne d'air ou baguette du percussionniste.*

*Sculpter le son (plans sonores) : à la manière d'un sculpteur avec un bloc informe de matière et son burin.*

*Images/métaphores (matières, formes, ...)*

- *du son :*

*Légèreté, texture (chantilly, nuage)*

- *du timbre :*

*Couleur, épaisseur du trait (calligraphie), granulosité ou élasticité, mat ou éclatant*

- *de la phrase :*

*Discours rhétorique (ou simplement parlé). Accent tonique dans des mots ou des expressions, accentuation dans la phrase musicale*

*Imaginaire lié à une pièce en particulier (la préciser) :*

*Plein !*

- *Symboles que vous notez sur la partition :*

Pas de symboles pour ces problématiques mais plutôt des mots.

- *Mots, expressions que vous aimez employer pour travailler/faire travailler une œuvre, qui ne contiennent pas forcément d'images en eux-mêmes (mais peuvent en sous-entendre une):*

Malaxer, chanter, forger

- *Imaginaire lié à l'organisation des figures musicales : techniques de regroupement de notes ou de motifs :*

Pas très imaginaire mais plutôt analytique/musicologique. Connexions possibles avec le discours rhétorique « classique ».

- *Gestes que vous faites couramment pour accompagner/expliquer un fragment musical à vous-mêmes, un partenaire ou un élève (essayez de décrire) :*

Je mime souvent des matières avec les mains ou des directions avec des grands gestes amples.

- *Autres images :*

Epinal ?

- *Utilisez-vous le travail « mental »/ imagination de votre interprétation sans la jouer ? Si oui, pourquoi ?*

Oui, la représentation imagée développe beaucoup l'intelligence motrice et la proprioception à mon avis. Je le fais souvent tardivement dans le travail (pour enchaîner) ou sur de petits passages difficiles.

- *Avez-vous/cultivez-vous une « image » - scénario, sensation générale, empreinte physique - pour chaque œuvre ?*

Plus ou moins. Certaines œuvres m'inspirent peut-être moins un imaginaire précis. Cela dépend des affinités avec le langage de l'œuvre.

- *Vos réflexions autour du sujet, si vous le souhaitez :*

C'est très intéressant mais complexe à développer à l'écrit. C'est très oral (ou mental) comme réflexion.

## **1.4.2 Natasha Roque Alsina, pianiste, enseignante**

-L'idée d'être une méduse : pour que le bras soit bien détendu et que l'élève joue avec le bout des doigts. L'idée que la méduse est démembrée, donc pas raide, mais que quand elle nous touche, elle pique ! Donc, les bras sont détendus mais le bout des doigts actifs !

-L'idée d'avoir un peu de courant électrique dans le bout des doigts

-Imaginer que le bras « dort », encore une fois pour ne pas le tendre

-Pour les faire bien articuler et aller au fond de la touche, imaginer qu'il y a quelqu'un sous le clavier du piano et qu'on veut le toucher (par exemple, je mets ma main sous le clavier et je leur dis : imaginez que vous touchez ma main !)

-Pour faire faire une grande phrase, une grande ligne : je leur fais imaginer qu'ils plongent dans une piscine, puis qu'ils ne relèvent la tête qu'une fois la ligne d'arrivée touchée

-Pour le *staccato* : idée de griffer le piano, ou de dire que le piano est en feu

-Pour jouer *piano*, dire que quelqu'un dort à côté et qu'il ne faut pas le réveiller, mais que moi je dois tout entendre clairement.

Les faire chuchoter en articulant, pour faire comprendre la nuance *piano* doit être articulée

-*Crescendo - decrescendo* : porte qui s'ouvre ou se ferme. Imitation avec la parole et la voix.

-Pour les nuances ou les articulations, j'associe souvent à d'autres instruments (exemple : imite la trompette)

-Parler beaucoup du caractère de la pièce et donc imaginer un contexte ou une histoire (si c'est une danse, pourquoi pas danser. Parler des habits qu'on aurait - selon l'époque, d'un paysage associé, etc.)

-Long geste du bras pour parler de la phrase

-Pour être ancré physiquement et ne pas bouger, l'idée d'avoir un « gros ventre »

*Travail mental, imagination de la pièce sans la jouer* : je l'utilise beaucoup pour moi (mais je ne l'ai jamais fait avec les élèves), pour comprendre vraiment le tempo que je veux, le caractère, savoir exactement comment j'aimerais qu'elle soit jouée, et prendre du recul

*Symboles que j'écris sur la partition* : rien de particulier...je fonctionne plutôt avec des couleurs



## 2 Annexe II : Notes de séances de travail

### 2.1 Notes des indications de Marco Stroppa, juin 2019 (extraits de mon enregistrement de travail) lors de la séance de travail sur le piano *op 102* de Stephen Paulello, en préparation du disque *Invocations*

Sur l'opus 102, il ne faut pas attaquer trop vite la partie B1 mesure 19 car le son est très clair. Il faut chercher des attaques plus rondes et faire sortir différentes parties du spectre, avant de mettre la pédale.

Au début, penser le rôle de la mélodie comme structure

Les différentes fractions de résonance sont notées afin que derrière chaque note, il y ait une surprise, pas toujours la même portion de résonance.

A1 (début) Travailler la mélodie avec la structure des dynamiques extrêmes :

Au début, le *la* doit être plus tenu au début. L'impression d'un hautbois qui tient la note : je l'entends comme le *la* qui démarre et non comme le *la* qui tient : car en fait il y a une mélodie cachée. Il faudrait pouvoir entendre le *la*, puis le *fa dièse*, séparés des autres éléments, comme s'il y avait une sorte de couche de résonance harmonique indépendante

Les traits de triples croches le plus *p* possible, moins concret.

Dans cette première section, la différence entre le *pppp* et le *mf* doit être énorme ! Les *ff* sont structurants : là l'écart dynamique n'était pas suffisant. Mesure 4 le *fa dièse* la première fois c'est bien, mais la deuxième, la troisième c'est trop insistant.

Mesure 17, trille *fa dièse la* : la résonance vit mais pas de façon concrète, fondue dans la touche.

Mesure 18, *glissando* de harpe : trop scholastique, plus rapide et moins articulé, c'est « pshshshsh » dans tous les sens. Plus que de penser comme un geste, c'est vraiment la main qui va se laisser porter.

B1 mesure 21 une attaque un peu moins forte, le *do dièse* pas si *piano* que ça car il est un peu mangé par le *mi* : il faut qu'on entende le *mi* et une ombre de *do dièse* derrière.

Avec ce piano op 102, la distance entre la note frappée et la résonance peut être un peu moins abrupte : là on entend « paaaaaa-oup » [*très sourd le « oup »*], la pédale descend tout de suite. Mais on pourrait imaginer de descendre la pédale droite un peu plus lentement pour faire une chose plus graduelle « paaaaaaassssshhhht », attendre que la résonance descende très vite et l'attraper à la volée. Le *fa* : plutôt que d'attaquer la note, l'enlever, attendre que la résonance descende très vite et l'attrapée à la volée hyper rapidement avec la pédale. On peut imaginer que le passage entre le temps de l'attaque et le temps qui reste dans la résonance soit un peu plus graduel, et avec ce piano on peut le faire très bien, on a vraiment l'oreille dans la matière.

Mesure 24, plus sombre, l'accord : le plus étouffé possible. À la limite, si le *do* n'est pas *f* au début, on peut le faire après. Toute cette partie est très peu articulée. Ce *crescendo* moins long, un peu lent au démarrage, il faut tout le temps qu'on entende une évolution.



C1 (mesures 33-38) les appoggiatures ne doivent pas faire craindre de déstabiliser la pulsation. Il ne faut pas les faire si vite que du coup on ne les entend pas : c'est une sorte de « caillou dans la chaussure » temporel, il faut accepter que ça déstabilise. La mesure suivante, il y a 4 notes, ne pas hésiter à garder l'appoggiature bien articulée, bien claire, ça ne doit pas sonner comme un accord.

La partie en triples croches, c'est comme une section de violons, très legato, très léger, on n'entend presque pas les attaques mais toutes les notes, et le reste c'est du vibraphone. Il faudrait que ces deux couches sortent un peu mieux, là elles sont un peu trop proches. Plus léger, clair mais moins articulé [dans l'opus 102 on peut vraiment rester dans le premier échappement] Les notes tenues, ne pas les laisser sortir trop, elles sortent toutes seules.

Mesure 51 Dans la dernière partie de *crescendo/decrescendo* croisés aux deux mains, il manque un peu une organicité du geste dynamique entre la façon naturelle de croître et de décroître, c'est un peu forcé là ; « eeeeehhhhhaaaaaahhhheeee » (*crescendo* vers les aaa) ; ça projette quelque chose, c'est une vague statique qui monte et qui descend, avant le mouvement était un peu bloqué.

B2 Mesure 53 Il manque le contrôle dans les graves du rapport entre la résonance et la pédale, là aussi surtout avec ce piano, ça peut être pris plus progressivement.

Mesure 57 Dans le double échappement, le son grave est très mystérieux (car on ne comprend quand est l'attaque) plus de poids sur *ré* ; on ne doit pas entendre toc mais boooooouum, avec une attaque très sombre, un son de percussion, de gong très grave

Mesure 58 La courbe du *crescendo* doit être la plus régulière possible. Là, il y a une tendance à plafonner à l'aigu (note répétée). Peut-être qu'on peut y arriver plus doucement : il ne faut pas continuer à accélérer mais moins, il faut continuer à accélérer pareil ou plus, plus tard.

Mesure 61. Plus, et ensuite disparaître « pppppaaaaauuuu »

Enchaînement mesures 60 (*crescendo* sur le *do dièse* répété) et 61 : Il faut être plus dans l'organicité des courbes dynamiques ; on reste concentré sur le geste, parce que ce n'est pas évident de répéter, mais en fait le jet doit être intégré et il faut garder à l'oreille l'augmentation : lorsqu'on n'en peut plus, il ne faut pas rester stationner, mais laisser.

B2 mesures 53-62 (passage Berio) : Lorsqu'on travaille la résonance avec la pédale (quand on enlève la pédale à la fin de la mesure vers le premier temps d'après), il manque le rapport entre le travail de la résonance, quand on l'enlève, et le début de la chose suivante : là aussi, ça génère du mouvement. Il faut suivre ce mouvement qui est toujours un peu aléatoire car ce n'est pas si naturel. Plutôt que de compter automatiquement, il faut placer l'accord suivant dans ce suivi perceptif. Le compte (la durée indiquée) donne le cadre de référence, mais si on entend que la résonance part plus vite, alors il faut partir plus tôt. L'inverse est vrai aussi, mais il faut garder un contrôle du mouvement et se connecter à ce mouvement-là. L'idéal serait de créer précisément le geste dont on a besoin en termes de longueur dans la pédale ...

Enchaînement mesure 52 (*fa dièse* répété) et mesure 53 : Je n'aime pas trop la fin du *fa dièse*, ça donne l'impression d'une note tenue à la fin : la note doit disparaître dans sa résonance. C'était un peu trop « tatatata », mais c'est une vibration plus qu'une note répétée, et ça se fond dans la suite.

Idem pour le *crescendo* mesure 65 : on crée une dynamique, peu importe laquelle, mais après il faut la suivre. Si on sent que ça monte trop vite, il faut garder un peu plus court. Si ça

monte lentement, il faut garder un peu plus long, etc. Mais il faut absolument garder cette impression, on ne peut pas avoir un schéma prédéterminé au niveau temporel ; on doit absolument réagir dans l'instant. Je ne ferais pas plus lent au début du *crescendo*, ça fait un peu « romantique », plutôt dans le double échappement, puis le plus *piano* possible, à la fois très articulé et très *piano* - le jeu un peu impossible...

A2 (mesures 65-80) Il faut arriver à trouver un équilibre entre la texture un peu mystérieuse et indéfinie, et une articulation claire ; là c'était un peu trop articulé. Travailler avec une pédale plus dynamique plus mouvante. Attention de ne pas souligner les notes qui résonnent, mais plutôt très « harmoniques de cordes » : elles sont là sans être là.

Il y a trois niveaux de jeu. Il y a le niveau de la résonance qui est défini par les notes tenues - ce niveau des notes tenues qui est un peu au-dessus du niveau des notes de base mais qui reste dans une résonance. Après il y a la texture fine, et là c'était un peu trop didactique. Il faut une vitesse rigoureusement constante, et baisser les aigus sur ce *piano* - attention aux sauts, ça ressort trop.

Il faut mettre plus dynamiquement la pédale, il y en a assez peu en général, et travailler un peu plus comme si on mouillait plus ou moins la chose. Là j'ai l'impression que la pédale bouge un peu trop vite, ce qui fait qu'en moyenne on entend à peu près toujours la même chose. On peut la bouger comme ça, mais on peut aussi la bouger plus lentement pour donner l'impression d'une vague plus lente. Il faudrait que les doigts puissent aller dans les touches le plus régulièrement et *piano* possible, et qu'ensuite, dans la pédale, on ajoute des vagues parfois rapidement comme toute à l'heure, et parfois moins rapidement. Mieux, il manque encore une oreille plus créative sur le rôle de la pédale : j'ai entendu qu'il se passait « ça », puis « ça » ... Mais tout ça, c'est un moyen pour exprimer quelque chose. En fonction de ce qu'on veut exprimer, il faut qu'il y ait un rapport direct entre le résultat des notes jouées, comment ça influence, ce que ça raconte comme histoire, et toujours avoir en tête ces notes tenues qui vont préciser la couleur de la résonance. Ce n'est pas comme au début où on doit avoir des notes tenues, là elles doivent seulement colorer harmoniquement la résonance.

A3b (mesures 84-100) La main droite doit être beaucoup plus articulée, sinon elle disparaît sous les accents de la main gauche. Les accents sont là pour bloquer le mouvement, mais il faut que le mouvement donne assez de dynamique pour que ça vaille la peine d'être bloqué.

Mesure 97 : La différence entre *mp* et *ppp* : ne presque pas entendre le début du trait, pas du tout articulé.

Beaucoup d'inertie avec la résonance, la pédale est beaucoup plus souple; sans associer l'effort à la quantité de résonance.

Dans les autres pédales, il faut pousser plus pour avoir beaucoup de résonance, ici on peut être beaucoup plus fin. Pour nettoyer, il faut varier aussi le geste : on doit avoir l'impression qu'on enlève peu à peu de la résonance.

Là quand on répète le *mi*, on peut aussi travailler comme si on ouvrait la résonance. J'ai entendu très bien *sol dièse, ré mi fa dièse*, comme si on pouvait faire bouger un filtre dans le son et qu'on pouvait faire entendre.

Mesure 101 : Il faut essayer de ne pas répéter mécaniquement mais utiliser la répétition pour faire bouger la couleur de la résonance.

À la fin de la répétition, tisser la relation avec le début du passage 102 - fluide ; souvenir, s'éloigner avec la note répétée. Lorsqu'on ouvre le spectre du *mi* ici, on entre la région du *do dièse* : c'est comme si avec le *mi* on disait au *do dièse* « voilà, sort ».

Lorsqu'on répète le *do dièse*, on entend le *sol* et le *ré*, ici il s'agit d'entendre la relation cachée entre les résonances. Il faudrait que cette partie-là soit moins articulée pour aller à A3c, et basculer des trilles à l'autre partie...

Travail du *si* avec la pédale : dans le son, comme si on le faisait « respirer » dans la résonance, inspirer avant le dernier geste ; comme si on donnait un signe avec la résonance au trait qui part : personne ne l'entend mais ça fait partie des logiques cachées qui donnent ensuite à la musique plus d'organicité.

On peut travailler sur la relation de l'organicité de la dynamique, le mouvement dynamique, le *crescendo/diminuendo* et différentes sortes, et sur le rôle musical de la pédale.

Partie A2 (mesures 66-79, partie semi-improvisée)

Il faudrait arriver à se détacher entièrement du jeu pour écouter uniquement l'éloignement et le rapprochement du jeu dû à la pédale ; c'est comme si on voyait une chose fourmillante – plein de moustiques qui bougent – et on s'approche ou on s'éloigne, mais la vitesse de fourmillement ne change pas : on s'approche et on s'éloigne du temps, pas de la vitesse ou de l'épaisseur de la résonance, parfois on y passe. C'est comme si on avait une suite de boîtes fourmillantes, on regarde l'une, puis l'autre, on reste plus longtemps sur celle-ci, puis on regarde une troisième ; c'est cette idée de rester plus ou moins dans ces champs harmoniques ; à la base de toutes les pièces y a un langage harmonique, donc on joue des accords plus ou moins cachés – c'est de la résonance - ils sont cachés.

L'idéal serait de pouvoir rester suffisamment zen dans le jeu, au fond des touches. Plus on arrive à se détacher du geste, plus on est libre d'écouter le rapport entre la pédale, les notes tenues, la pédale et la résonance. Enfin il y a ces trois niveaux : les notes tenues qui précisent la résonance, et la résonance qui s'approche plus ou moins, jusqu'au niveau minimum qui est sans pédale, la résonance sympathique ; la pédale permet de rapprocher la résonance sympathique des notes tenues et du jeu, donc c'est un jeu qui est un jeu harmonique, pas de résonance : on précise plus ou moins les couleurs de ces accords qui sont déployés lentement, le rythme harmonique est lent, un accord par boîte.

L'exactitude des temps des boîtes n'est pas importante, mais la relation entre les boîtes est importante, les proportions ; il faut penser qu'on regarde ces accords là un peu différemment, quand c'est plus long la distance est plus grande ; et tout ça sans le moindre accord au sens dynamique ; passage idéal pour la pédale qui rapproche les marteaux des touches.

Il s'agit de travailler toujours avec une oreille sur la résonance cachée, le plus ou moins de résonance due à la pédale, les notes tenues qui donnent une couleur harmonique, et la surface : moins de surface granuleuse, plus c'est juste le support de ce jeu de vague, mieux c'est.

Tout ce jeu d'épaisseur de résonance, jusqu'à l'épaisseur minimale qui est celle qui reste lorsqu'on joue plus et qu'on entend la résonance sympathique, mais qui dépend de ce qu'on a joué avant évidemment ; dans cette partie-là est importante l'idée que la pédale n'ajoute pas uniquement un niveau de résonance mais crée un mouvement dans le son et dans la résonance et c'est ce mouvement qu'on peut utiliser pour enclencher les événements les uns après les autres, surtout dans la partie lente, où on a le temps de l'écouter. Donc ça crée une dynamique dans la résonance, et cette dynamique de la limite temporelle de la résonance porte l'évènement suivant.

Alors qu'on a tendance à jouer comme une étude sur les notes *staccato* rapides, on doit à essayer de garder toujours la différence entre les notes tenues et le reste au début. Imaginons

qu'on joue uniquement la mélodie, uniquement les notes tenues. Ensuite, on entend mieux les deux couches. Quand on joue ça, il faut avoir en tête la partie centrale, car c'est une sorte de prémonition de la partie centrale. Cette dynamique a enclenché ça, qui a donné un beau *crescendo*, etc.

Il y a cette idée de parcours temporel lent, qui se rapporte non pas à la distance entre chaque note, mais à plusieurs couches de perception temporelle : le rythme harmonique, etc. Dans cette section, c'est le rythme du phrasé. Dans cette musique où la dynamique joue un rôle vraiment important, malgré la vitesse de ce qu'on est en train de faire, il faut arriver à entendre la vitesse moyenne, ou plutôt lente, qui se mesure en quelques secondes, pour créer des phrases qui se déploient en quelques secondes, et pas dans les dixièmes de secondes qui est la distance entre chaque note. Au milieu, il y a cette mélodie-là, qui doit résonner comme une vraie mélodie, naturelle, pas forcée, et chantée, même expressive, sans excès étant donné le registre, mais quand même un peu mélancolique aussi, qui va donner ensuite, tous les mouvements Berio, avec les accords, au centre.

Et dans les notes répétées, que ce soit trille ou notes répétées, dans les *ppp*, ne pas hésiter à vraiment rentrer dans la touche, entrer dans la note. En fait, on devient une vibration ; il y a la résonance qui reste, donc on reste en-dessous. Après ça, ça rappelle le début de *Ninnanna*, avec deux autres notes mais avec un même geste, une espèce de souvenir vers autre chose, fugitif. Il y a aussi la relation entre vitesse et articulation. Il y a de la vitesse non articulée qui est importante et donc le rapport entre *staccato* et *legato* dans la vitesse. Il y a différentes sortes de *staccato*. Ce *staccato*-là n'est pas le même que celui de C1. Et là aussi, le *mi* mesure 100 s'arrête parce qu'il devient cette partie-là ; celle-ci s'arrête parce qu'elle revient sur le *mi*, etc. Ce n'est pas didactique, la répétition ici est une répétition qui donne une grande unité au son et une ouverture au spectre. Comme à la fin, il y a le petit geste de la résonance qui fait démarrer le trait, là c'est pareil il y a le geste à l'intérieur de la matière de la répétition des notes répétées, qui fait démarrer les traits.

Il ne faut pas oublier qu'on joue ici, même si c'est serré, des accords, donc il faut imaginer un champ harmonique et non pas une mélodie. C'est un arpège composé et à travers la composition, ça donne une granulation différente de l'accord, mais ce n'est pas une mélodie classique.

On revient toujours sur la même note, il y a quelque chose qui reste pareil, qui est ce champ harmonique.

On peut jouer l'accord, ce n'est pas trop difficile à jouer (*il le joue serré*), ensuite il s'ouvre un peu progressivement. Donc il faut penser qu'on rend vivant une harmonie, et non pas qu'on crée un motif mélodique. Le motif est écrit pour donner plus d'intérêt à ce rendu vivant d'une harmonie, autrement c'est trop banal.

Dans cette pièce au début, dans l'esprit, c'est la pièce spéculaire de *Moai*. *Moai* ce sont des impacts ; on a l'impact virtuel, qu'on n'entend pas, et d'ailleurs le dernier accord, ce sont les notes du premier accord de *Moai*, déployées. Il y a un impact dans la tête, on ne peut pas masquer le grave avec l'aigu.

Dans le mime, il faut bouger quelque chose, donner l'impression que l'on réagit à quelque chose qui n'existe pas. Ici c'est pareil, c'est une « polyphonie formelle ».

Il est difficile de faire un geste paradoxal au piano ; par exemple un *glissando*, et on revient au point de départ ; ou ce que j'appelle la virtuosité inversée : la virtuosité, d'habitude

on y associe l'excès, là c'est la maîtrise des mouvements dans sa lenteur, mais avec une précision absolue. Par exemple, tout le contrôle de la pédale, c'est de la virtuosité inversée. Le geste n'est pas compliqué, mais la maîtrise du geste l'est, comme dans les arts martiaux. Ce sont des gestes hyper lents mais avec une maîtrise totale. L'épisode Berio, ou *Cavatine* est entièrement faite là-dessus. Mais aussi les accords avec des dynamiques différentes à l'intérieur, c'est un autre type de virtuosité.

Dans *O king* ou début de *Requies* de Berio, il y a tout un jeu de profondeur avec une note tenue (*do dièse*), mais par l'orchestration il travaille sur la profondeur de la note : ça pour moi c'est une des plus belles pièces de Berio.

Un autre exemple de virtuosité inversée : prendre une note grave et couper la résonance pour qu'il y ait une partie qui reste, mais faire qu'entre l'attaque et la résonance, le mouvement de coupure partiel soit naturel, organique, ça c'est hyper facile théoriquement mais terriblement dur à faire. Dans la micro-gestique à chaque fois, on ne tape pas la note de la même façon, donc il faut avoir cette relation-là.

Je trouve que le contrôle de la dynamique est très insuffisant, même dans la musique classique. Quand on fait de la synthèse du son, on devient très sensible à ça, on devient très sensible à l'organicité aussi car c'est très difficile d'en faire synthétiquement, par exemple avec tout ce qui est changement de situation : *crescendo*, *decrescendo*, on monte et on plafonne. Si le geste pianistique « nie » : *diminuendo* dans les graves, là en général je trouve ça insuffisant, et pourtant c'est terriblement théâtral comme effet.

## 2.2 Notes de séance de travail avec Hèctor Parra, 24/03/2018

Mesure 12 : 1<sup>er</sup> temps. Plus marqué la pédale ici : l'idée c'est « pouf » : tout d'un coup s'ouvre un espace.

Mesures 15/16 : Prend plus *piano* le début des *crescendos* pour que ça puisse se développer : c'est « comme un poumon »

Dans le bruit de pédale, ce qui compte c'est la frappe plus la réverbération.

Mesure 50 : Plus comme un dialogue, « taaaa, taaaaaaa, ta ta tata » plus court à la fin, puis relever la pédale de suite, et comme ça, ça émerge, sinon c'est un peu trop dilaté. Le raccourcissement des deux derniers « tata » (doubles croches) provoque par opposition une émergence brutale de la résonance.

Mesure 52 : 3<sup>ème</sup> temps. Un peu comme un jeu d'enfant, qui commence à jouer avec les mains, un peu plus rapide, plus avec les paumes. Il doit y avoir une certaine énergie en ordre, pas comme un chat qui joue avec une pelote de laine, ou bien tu es plus le chat que la laine.

Mesures 48-83 : Tu vois là c'est comme si tu parlais une langue, avec plein de détails différents. Il faut trouver une richesse de dynamiques avec la voix : là c'est fâché, là plus tendre. On passe d'un être primitif sans doigts à l'utilisation des mains. Les dynamiques modulent beaucoup, *crescendo*, *decrescendo*...

[Il beaucoup de courbes pendant que je joue pour se faire comprendre, il tortille.]

Mesure 95 : Ce n'est pas tellement la force, c'est plutôt cristallin, presque de la note vers le haut (aigu).

Mesure 97 : Et là le but de ça (les accords dans le grave accords), c'est d'exciter la résonance (geste d'ouverture), plus arraché, l'idée c'est d'arracher la résonance.

C'est une « étale temporelle ». (comme dans l'Etude n°2 avec la « lumière andalouse »)

Mesure 102 : C'est une fracture.

Mesure 128 : Là l'idée de couleur : dense et cristallin. On cherche un lien dialectique entre les mesures. Les accords : pas trop de gestes, comme une méduse, en cherchant la beauté de la couleur, un équilibre très chopinien.

Mesure 136 : aigu du 2<sup>ème</sup> temps : piqûre d'abeille

Mesure 144 : très bien enchaîné à la mesure 145, comme une ouverture qui sort de la roche

Mesure 147-148 : comme un ordinateur; ça c'est le moment où Claude Parent a fait les gratte ciels, le moment le plus aberrant de la pièce.

Mesure 153 : Là tout devient rituel, fanatique

Mesure 222 : il est possible de tremper la chose avec la pédale de façon que ça émerge ?

Mesure 223 : comme une explosion

Mesure 222 : le cerveau doit être déjà une mesure d'après (et pilote automatique pour jouer cette mesure). C'est une grande surprise pour le public qui découvre que je change complètement de technique

Mesure 236 : Tu as amoncelé une telle résonance, et là ensuite tu la conserves. Tu réduis ton jeu au clavier, mais tu conserves la résonance : on doit garder la tension, on ne doit presque pas entendre les attaques ; ce sont les mêmes harmonies qui ont été soutenues, dans la pédale, plus tôt ; il y a une idée « auratique ».

## **2.3 Notes de stage (extraits) IRPECOR « Poids-Tonicité », 25-29 avril 2021, Lautrec**

Formation en Danse-Thérapie avec Benoît Lesage et Angela Loureiro.

### **2.3.1 Explorations de la modulation de la tonicité, accordage tonique**

Exercices d'appui, de « repousser » en binôme.

En mouvement, on demande à une personne de nous repousser et de nous empêcher de tomber sur elle.

À plusieurs, on travaille sur les contrepoids : marchant dans l'espace, on s'arrête pour échanger un appui avec quelqu'un, dans la partie choisie. Le fait d'organiser ses appuis en se confiant à l'autre exige toute une organisation tonique et un dialogue qui engage notre verticalité par rapport au contact avec la personne. On fait la différence entre un appui « forcé », pas bien éprouvé, qui serait un simple geste superficiel de rencontre, auquel correspondra une attitude déséquilibrée, et un appui éprouvé auquel correspond une modulation tonique et une verticalité équilibrée.

Lors d'un autre exercice, une personne est debout, bien ancrée, et se laisse déséquilibrer par l'autre personne : l'autre cherche à lui imprimer des appuis à plusieurs endroits du corps en commençant par les chevilles jusqu'au sommet du crâne pour créer un léger déséquilibre, lentement, pour provoquer une réponse tonique. Les deux mains de chaque côté, on commence par les chevilles, latéral, genoux externes et internes, os iliaques, centre lombaire, thorax (haut), nuque latéral. L'une seulement des deux mains appuis (balance). Main au sommet du crâne, sans appui, puis on fait « voler l'oiseau » en frottant les mains au-dessus de la tête de l'autre. D'abord, on prend contact avec la personne, puis appui, puis on voyage vers.

On explore comment on prend refuge dans ses appuis et comment la qualité du toucher organise l'autre, ouvrant à notre sensation de sécurité et d'habitat. On dialogue alors sur la qualité de l'appui, ce qui ouvre à l'accordage tonique : trop, il crée une tension, une intrusion et on sent les muscles phasiques de l'autre personne se crispier ; pas assez, trop léger, et la personne debout ne se sent pas soutenue : il va à la rencontre de l'appui mais ne rencontre pas assez d'appui de la part de l'autre. L'échange permet d'apprendre à moduler son appui et à mieux interpréter ce qu'on éprouve avec la main, qui devient de plus en plus sensible.

Percussions osseuses : on frappe doucement le long de ses os avec un bâton en bois, comme une exploration.

Les situations proposées sont à la fois précises et permettent une liberté d'exploration : on prend le temps nécessaire pour chercher la qualité de l'écoute de l'autre, on cherche à modifier quelque chose chez soi pour aller rencontrer l'autre. Il y a un accordage tonique qui se crée : on reste disponible à la partie du corps que l'autre propose en appui et on module la qualité de notre poids en fonction de ce qu'on ressent. On sent quand le poids était trop fort pour l'autre, ou au contraire pas suffisant pour être un soutien.

Cela crée aussi une temporalité à cet échange, qui n'est pas un temps objectif, mais vécu : le temps nécessaire à l'accordage tonique.

Par exemple, l'un bouge en variant ses appuis au sol, et deux autres lui confirment ses appuis, entrent en contact avec la partie qui appuie pour lui faire sentir ses lignes de force. On parle « d'habiter » dans tel ou tel os, on remarque un aspect sensuel de l'os. L'autre nous offre son appui, nous permet de mieux nous propulser en nous éprouvant mieux. On donne du poids à un endroit, la personne réagit puis change de posture. Le changement de posture découle de l'appui proposé par l'autre personne.

La modulation du tonus soutient l'expérience du poids. En revanche, on peut changer le tracé dans l'espace sans moduler le tonus.

En groupe, on peut aussi jouer sur le phrasé menant à jouer avec le « shaping » du corps, ce qui questionne le vécu émotionnel, la coloration affective du geste, la façon dont on « ouvre », « ferme », ce qui apparaît, ce qu'on éprouve. Par ces vécus, on crée des représentations qui vont nous permettre de construire notre corps et notre proprioception.

#### Exercices de respiration

La respiration module le tonus. L'expiration doit être passive. Le contact manuel module le tonus.

Ajuriaguerra : dialogue tonique, jeu d'intersubjectivité : conscience de ce qu'il se passe entre nous, comment on évalue ce que l'autre sent de nous, etc. Notre corps doit devenir une antenne : dialogue corporel structurant, de façon qu'il structure l'autre.

Assis de dos derrière la personne, on accompagne la respiration de l'autre, pour « ouvrir » la respiration. Attention au vocabulaire employé : « laisser venir... » ; on accompagne le mouvement en modulant le poids et le rythme du toucher.

On va vers le bassin, et en exerçant une plus forte pression, on demande de respirer « dans le bassin » ;

On fait descendre la personne, on accompagne le ventre (assis enrobant), sans pression. On lui demande de laisser déposer les dorsales, on accompagne le relâcher en appuyant, les doigts en crochet pour accompagner la remontée du diaphragme à l'expiration (beaucoup appuyer).

Faire descendre encore plus la personne : 2 mains l'une sur l'autre sous l'occiput, faire venir en traction légère, puis les mains enveloppant sur les côtés sans pression, « laisser respirer le crâne » ; puis une main sur le sternum et une sur la ligne blanche, on arrime les muscles, abdos, vers le bas, les mains entre côtes et clavicule, sur la pulpe des doigts, à la fin de l'expiration, en s'écartant, en latéral.

Ensuite, allongé, pieds, mettre mains sous les chevilles : traction : tout le temps pendant la respiration, mais faire suspendre la respiration entre inspiration et expiration et faire lâcher à l'expiration (sentir les blocages).

[...]

On explore l'image « étirer les os ».

On va vers l'extérieur (fenêtre ouverte), on récupère une sensation, puis on déambule.

Puis on le fait en avançant une partie du corps vers l'extérieur.

Le travail avec de petits ballons permet d'ouvrir des espaces par une relation à l'objet : on voyage avec l'objet, on dépose son poids par le contact avec l'objet, allongé, sous son ventre, sous les pieds, on cherche à investir tous les espaces de façon tridimensionnelle. Le vocabulaire employé est important : se sentir « touché », se sentir traversé (par exemple le haut du corps traverse le bas du corps). On imagine des espaces qui s'ouvrent : agrandissement de la base des ongles, par exemple.

On cherche à marcher en Poids fort, avec et sans ballon, en Poids léger et on remarque les affinités naturelles qui se dégagent : la marche légère est liée à la vitesse, forte à la lenteur. On essaie alors de trouver l'autre combinaison : léger et lent, fort et rapide.

On observe que le poids nous met en lien avec l'extérieur, qu'il module notre attention à notre environnement. L'appui doit rester actif sans devenir pesant.

A deux, une personne bouge et l'autre tente de la faire bouger autrement, en accompagnant le geste qu'elle propose : l'objectif est de garder son autonomie tout en étant mû par quelqu'un d'autre. On cherche là encore l'accordage tonique : il ne s'agit pas de forcer le mouvement de la personne qui bouge ; en revanche, quand on ne lui donne pas un bon soutien, la personne qui bouge ne parvient pas à continuer à bouger et ne comprend plus ce qu'elle peut faire pour continuer le mouvement.

D'autres propositions permettent d'explorer le tonus végétatif, par exemple en faisant circuler une petite balle entre le haut du crâne et la région lombaire en traçant des 8. La quantité de force là aussi doit être modulée pour que l'autre personne n'ait pas à lutter.

Le travail de contrepoids, avec les deux mains collées à celles de l'autre permet de développer une résistance qui n'est pas crispation des bras mais modulation des muscles toniques. La recherche de l'appui va avec une recherche de sécurité : il faut faire confiance à l'autre, et la



qualité de son appui et de son accordage favorise notre confiance mutuelle.

L'ancrage n'est pas une immobilité mais un processus, un « aller vers », d'où l'intérêt de l'anglicisme « *grounding* ». Au contraire de l'immobilité, l'ancrage permet de créer les conditions de mobilité, c'est un « aller vers le sol ».

Le sol « nous parle » : on peut imaginer un mouvement du sol vers nous et de nous vers le sol ; c'est à partir de là que l'on construit une mobilité.

On découvre alors le poids comme une qualité expressive, en explorant comment la relation s'instaure : ce n'est pas seulement « je m'appuie sur le sol » mais c'est « comment le sol me meut ». Ains, on imagine que « ça se prolonge dans le sol » et on se demande comment le sol nous renvoie ce qu'on lui a donné, on ressent le moment de suspension entre les deux pieds pendant la marche.

Des chansons, des exercices de marche rythmique en comptant les temps par 4 qui impliquent le Poids, le Flux à travers le rythme, des canons constituent aussi des exercices de modulation de tonus en l'intégrant à une temporalité qui n'est plus contemplative et totalement libre, mais qui est fonction d'une régularité, d'une anticipation d'une répétition.

Travailler sur l'attention au poids et la modulation tonique implique aussi de nombreux exercices de « réveil » sensoriel, par exemple des trois dimensions de la plante du pied, de déverrouillage des genoux, de localisation et d'éveil des articulations coxo-fémorales, de coordination, etc. On doit pouvoir se fier aux genoux, ce qui permet leur déverrouillage et l'ancrage au sol.

Le vocabulaire employé là encore facilite l'émergence d'une expérience de mise en relation, d'attitude périphérique : lors d'un exercice, on marche en « confiant » dès qu'on le souhaite son appui au mur, on « se dépose » au mur ; ou bien on « remplit » la jambe pour aller de l'une à l'autre ; c'est-à-dire qu'on laisse faire la modulation tonique par l'imaginaire.

Ces expressions permettent de développer la relation et l'attitude périphérique, en reprenant l'accordage tonique que nous avons développé en relation à l'autre.

### **2.3.2 Le Flux et le Poids, paramètres de l'Effort (Rudolf Laban)**

Le Flux est le facteur qui sous-tend les trois autres paramètres de l'Effort que sont le Poids, le Temps et l'Espace. Il s'exprime dans toutes les relations entre soi et l'environnement et implique une polarité dedans/dehors.

Différentes explorations imaginées et avec une liberté de mouvement sont proposées pour s'approprier les différents paramètres et leurs nuances. Ainsi, Angela Loureiro propose de marcher en imaginant qu'on marche sur le sable, qu'il y a des cailloux qu'on essaie de ne pas écraser, etc. Puis on dessine avec le pied dans le sable (en imagination), très minutieusement. On est alors dans le monde du Flux : la progression du mouvement peut s'arrêter, ou se déployer. Chaque activité propose un phrasé de Flux, de modulation du Flux entre ses deux polarités libre et condensé. À travers le dessin, on contrôle, on maîtrise le mouvement. Le contrôle a une connotation négative mais doit être libéré de ses préjugés à travers le Flux condensé. À travers tous les métiers d'art, le Flux condensé est au centre par la maîtrise de la progression du geste. A deux, on fait des dessins très précis sur le corps de l'autre : on doit l'imaginer très précisément, le geste ne doit pas jaillir.

### 2.3.3 Le phrasé du Flux

À deux, l'expérience de la « toile d'araignée », permet aussi de sentir la différence entre Flux libre et Flux condensé en prenant en compte la dimension émotionnelle et dedans/dehors comme une construction qui doit être investie pour faire l'expérience du Flux.

Angela Loureiro propose de tisser fictivement une toile autour d'une autre personne. Ce jeu implique de la part de celui qui tisse un Flux très condensé ; puis, lorsque tout est soigneusement tissé, la personne qui est « enfermée » au centre de la toile doit s'en libérer : elle jaillit vers l'extérieur en se libérant de la toile. Cette situation permet de créer alors un phrasé à deux, empreint de la dimension émotionnelle caractéristique du Flux. Les retours échangés sur cette expérience sont riches. Suivant les personnes et les expériences, certaines personnes enfermées par l'autre en Flux condensé témoignent de leur angoisse d'être bloquées, ou au contraire d'autres se sentent contenues de façon plutôt agréable, etc. Ce jeu met en évidence la relation entre dedans et dehors dynamique qu'implique la dimension Flux : en Flux condensé, l'action semble retenue par l'ancrage du corps dans le sol qui l'empêche d'aller trop vers l'extérieur, en Flux libre au contraire elle jaillit, toujours par le repoussé que permet l'ancrage au sol, mais de façon rebondie.

À deux, on arrête le mouvement de l'autre (sans agressivité) : Flux condensé. On remarque la facilité avec laquelle on arrête le mouvement en Flux condensé. On explore différentes façons d'arrêter le mouvement, « contenu » ou « emprisonné ».

Warren Lamb et Vera Maletic proposent un véritable lexique du phrasé, en examinant les différentes variations d'intensité dans le Flux, qui correspondent aux phrasés dont on parle musicalement. Judith Kestenberg, analyse les variations d'intensités dans le Flux. Un exemple exploré gestuellement avec Angela Loureiro est le Flux de plus en plus condensé qui finit par s'immobiliser : « freeze ». À ce moment-là, soit il explose, soit il s'arrête.

La modulation tonique se cherche dans les différentes variations possibles du paramètre Flux, entre ces polarités conciliante et combative. Certaines personnes ont toujours la même qualité de Flux, et il s'agit donc d'une modulation constante à construire. En groupe, après avoir exploré de grands mouvements de Flux libre et condensé, on va explorer de plus petits mouvements, avec des rythmes plus serres de Flux libre/condensé.

À deux, on cherche le Flux « conciliant », très suave. À deux, exploration de mouvement protecteur, maternant, savoir accueillir : attention, on ne cherche pas une forme de mouvement avec les bras, mais une disponibilité.

On définit trois types de phrasés qu'on peut faire figurer par des ondulations très conciliantes, des zig-zags, et un « peigne ». Le Flux conciliant créé du lien, le phrasé en forme de « peigne » tranche. On peut ajouter des claquements de langue, des morsures qui interrompent la continuité du Flux. Traduire ces phrasés par des gestes de main tout en marchant dans l'espace et en rencontrant d'autres personnes avec ce phrasé permet d'explorer différents phrasés et de sentir les différences ainsi que le type de relation qu'ils engendrent.

On apprend à passer de l'un à l'autre, à donner la possibilité à l'autre de faire des transitions : on peut entrer en relation de façon différente. On remarque l'importance de la transition, et comment l'ondulation se déploie. Le Flux conciliant en ondulation peut se déployer dans les trois dimensions sagittale, transversale et verticale. Le rythme d'ondulation peut être comparé à un rythme de succion ; le rythme de séparation initie une transition plus abrupte entre

condensé et libre : il s'agit de se séparer sans perdre la capacité à onduler. Le rythme de morsure demande plus de rétention. Le rythme de « twist », par des petites ondulations dans le bassin, est plus actif que l'ondulation.

À partir de là, on explore le rythme de « retenir-lâcher » : par le twist, on embrasse avec les bras, puis on lâche (pas vers l'avant).

On entre alors dans une rythmicité par l'alternance Flux libre/condensé.

Un travail de groupe permet d'explorer le Flux libre qu'on retient ensuite : on se laisse attraper par le vent puis ça se calme ; ou bien, on va vers quelqu'un, puis on se ravise.

En groupe, on développe le Flux condensé associé au Poids léger, en marchant : cela crée une sensation de flux « embuée ». À deux, on tente de « parler oiseau » avec quelqu'un, ce qui implique un Poids léger ; on va vers les gens en « coccinelle », avec un Poids léger, une intensité faible et très variable, on se tourne autour.

« L'arbre à feuille » peut faire explorer ce type de qualité de geste, avec un Poids léger : on se demande ce que ça fait dans le corps ; on cherche à changer de niveau (de hauteur du corps), à trouver le Poids léger là, en allant aux niveaux où il y a moins d'affinités avec le Poids léger, c'est-à-dire vers le bas, et même par terre.

En Poids fort, on rentre dans les gens : cela finit en Flux condensé. On cherche à prendre une pose Poids fort/Flux condensé et rencontrer quelqu'un à deux, puis à quatre : une pose de « guerrier ». La combinaison Flux condensé/Poids fort n'est pas aisée, pas en affinités. À deux, on s'appuie à deux mains, puis on échange les mains, en restant en rebond : le Poids est fort et le Flux est condensé. On cherche à déambuler en Poids fort « sans préjugés ».

À la fin de chaque exercice, on se demande ce que ça fait de voir le monde d'un point de vue de Poids fort ou de Poids léger ?

Après le travail d'exploration des combinaisons et des phrasés, on note les différentes combinaisons explorées et les phrasés type « twist », « retenir/relâcher », etc. afin d'en choisir quelques-uns et de créer un « scénario » par groupe de cinq personnes mobilisant tous ces paramètres.

Concernant le Poids, en particulier, ce stage a notamment complètement changé mon expérience du « Poids fort » qu'Angela différencie bien du « Poids lourd » : par l'expérience du rebond. Le Poids fort doit traverser une résistance, car on crée un rebond par rapport au sol. La connotation émotionnelle entre Poids lourd et Poids fort est complètement différente. On peut se demander : est-ce que travailler le Poids fort régénère ou fatigue ? Le Poids lourd fatigue, le Poids fort régénère.

Angela Loureiro fait également travailler la différence avec le Poids « lourd » qui n'est pas le Poids « fort » : le Poids fort implique un rebond, il s'agit d'une attitude énergique face à la gravité où l'on se sert de celle-ci pour rebondir. Le Poids léger lutte contre la gravité également ; il y a dans tous les cas une attitude qui n'est pas celle du Poids lourd par laquelle on cède à la gravité. Le travail des différences de Poids dans l'espace avec le corps entier et en contact avec d'autres a transformé ma relation au Poids Fort au piano.

## 3 Annexe III : Notes sur les œuvres

### 3.1 PARRA Hèctor. *Au cœur de l'oblique*, 1<sup>ère</sup> Étude d'architecture

#### 3.1.1 Création d'*Au cœur de l'oblique* | Hèctor Parra | le 26 mars 2018 au Théâtre des Bouffes du Nord | Maroussia Gentet, piano

<https://youtu.be/wbO8SW3EA2s?si=TmrYEcG32w1ZdWhf>

#### 3.1.2 Notes de travail en préparation à la création de l'œuvre au Concours International de piano d'Orléans, mars 2018.

Dans *Au cœur de l'oblique*, Parra explique le contexte de son Etude d'architecture en hommage à Claude Parent et à l'architecture « oblique » qui inciterait les êtres humains à une façon plus harmonieuse et signifiante de se mouvoir. Il propose alors une exploration « architecturale » du piano, une expérience physique de la roche, de la Terre, allant de l'usage des mains au début, dans les cordes, qui progressivement passe au clavier, à l'usage progressif des poignets, avant-bras avec des mouvements obliques, comme si l'être humain apprenait progressivement à se servir de ses mains jusqu'à un déferlement de virtuosité finale. L'être humain est dépassé par les contraintes géologiques, les mouvements des roches : au début, on peut imaginer des crissements, des glissements de plaques géologiques, etc.

Cette œuvre à la puissance surhumaine questionne en effet le rapport corps/esprit et action/perception d'une autre façon que celle de Stroppa ou Schoeller. Ici le risque de « suractivité » est très grand, tant les modes de jeu, déployés sur un assez long terme (20'), impliquent le corps entier et une énergie colossale. Ainsi, dans cet univers de roches, de séismes, de plaques tectoniques inspiré par l'architecture « oblique » de Claude Parent, Hèctor Parra explique comment l'on passe d'un niveau « surhumain », la puissance de la Terre, en jouant dans les cordes du piano avec le corps entier mobilisé, debout, pour passer progressivement sur le clavier par tout un jeu de clusters en mobilisant tout le bras cette fois, pour enfin parvenir à la plus petite articulation des doigts, à la neuvième page, articulation davantage « humaine ». Plus loin dans la pièce, toutes ces articulations sont mélangées et jouées en alternance, souvent avec des tensions entre les différents niveaux utilisés comme des registres différents de l'instrument et des relations au corps différentes.

La conception même de l'architecture de Claude Parent devrait nous détacher de l'idée de « violence » qui pourrait transparaître de l'écriture de l'œuvre. Comme le dit Hèctor Parra, « Claude Parent se sert de cette nouvelle idée de la gravité qui joue avec, ça élimine la brutalité de l'architecture sans plans inclinés. »

L'influence de l'architecture sur les comportements humains telle que la développe Claude Parent implique une conception de la cognition très proche de celle qu'on développera plus loin par l'enaction et la phénoménologie : en effet, la perception de bâtiments obliques

suggérerait que l'humain se projette en continu par ses mouvements sur les bâtiments pour les percevoir; il serait alors modelé par la perception des plans inclinés qui lui permettrait d'utiliser la gravité avec profit? Ceci implique qu'à l'inverse, les "brutaux" bâtiments en plans verticaux et horizontaux demanderaient à l'humain de perpétuellement lutter contre le monde en le contraignant à se déplacer sans profiter de la gravité et de la progressivité dans les gestes, qui sont au contraire permises par les plans inclinés. Ceux-ci permettent également un mouvement en trois dimensions qui autorisent 'l'homme à se projeter dans toutes les directions de sa kinesphère : « *La fonction oblique, ça dynamise ! Vous n'êtes pas là comme une peluche avachie dans votre maison* », explique Claude Parent à l'AFP, « *elle s'occupe du corps des gens.* » Ainsi la fonction oblique permettrait une transformation sociale par une appréhension et donc une pratique différente de l'espace environnant.

Le dessin est pour Claude Parent un outil d'investigation incontournable pour inventer un monde à venir. Au travers d'innombrables visions « utopiques », énergiques et pleine d'audace (...), Claude Parent explore de possibles structures urbaines fondées sur le dynamisme de l'oblique<sup>985</sup>.

Plus encore, à travers le Projet utopique de ville oblique se révèle une volonté de « mettre l'homme en mouvement » par sa perception et de stimuler la réceptivité humaine :

Le potentialisme est annoncé par Parent et Virilio, comme la mise en action par les créateurs de tous les moyens spécifiquement architecturaux destinés à organiser chez l'homme cet état de réceptivité, puis de participation et d'adhésion définitive à l'architecture. Il s'agit de combattre cette indifférence du corps vis-à-vis de son espace quotidien<sup>986</sup>.

Cette conception de la circularité de la relation humain/environnement à travers l'architecture fait fortement écho aux imaginaires développés par les musiciens. Dans le cadre de l'interprétation de cette pièce inspirée de la fonction Oblique, elle nous ouvre de nouveaux horizons pour dépasser la suractivité des modes de jeux employées à la recherche d'une perception dynamique et créatrice d'un sujet, qui, acceptant d'être dépassé par l'immensité de la pièce - de la même façon que d'un bâtiment ! - s'en sert inversement pour se laisser surprendre et se laisser réagir par sa perception.

Ainsi Hèctor Parra explique :

L'idée dans la pièce est de tirer l'énergie de la géologie, comme Claude Parent. La géologie a des plans inclinés, les forces des plaques sont toujours inclinées, jamais rien n'est plat; on peut voir le piano pareil comme une structure très plate, mais dans la pièce on cherche dans la partie inclinée du piano (le dedans) on n'y voit que des plans inclinés. C'est la force de la nature. Progressivement on active, on articule la puissance tirée des cordes graves, on est encore des animaux, on ne se sert pas des mains comme traditionnellement. Ensuite on passe au clavier mais toujours avec les mouvements et forces géologiques, en activant la surface plate du clavier sans les doigts qui émergent plus tard<sup>987</sup>.

À travers ses propos, au contraire de l'idée de lutte et de violence, se dégage cette puissance inouïe que l'on peut faire surgir de la nature en sachant interagir avec elle, dans laquelle toute notre action est dirigée vers quelque chose qui nous manque, et guidée perceptivement.

Nous prenons conscience que nous sommes censés incarner, à travers notre performance, *à la fois* les plans inclinés et les humains qui y réagissent; nous incarnons donc les plans inclinés par l'apprentissage des modes de jeux, et par notre réaction à nos actions,

---

<sup>985</sup> Cité de l'architecture, Paris, 2010, rétrospective Claude Parent

<sup>986</sup> Ibid.

<sup>987</sup> Vidéo d'explications d'Hector Parra pour le Concours International de piano d'Orléans [https://youtu.be/qlwYp\\_uSVOQ](https://youtu.be/qlwYp_uSVOQ)

nous incarnons les humains qui se laissent aller à la gravité, comme dans le passage de clusters, ou encore les humains qui se sentent dépassés, qui ont peur, qui sont dans la surprise des plaques tectoniques qui bougent dans la première partie.

Cependant pour l'interprète, les liens métaphoriques restent à sentir et à tisser entre l'univers des plaques tectoniques, des roches, de l'humain face à la nature et les gestes prescrits par la partition, qui engagent les sons produits par les paumes et par le pied, en montant comme en descendant (bruit de l'enfoncement de la pédale comme du relevé).

Face à cette œuvre, en raison de l'imaginaire qui la fonde, je pouvais me projeter dans un certain rapport à la gravité, au poids, à la terre. Je pouvais penser les gestes comme des levées les unes des autres, notamment les trois doubles croches qui aboutissent au temps. Or, même si je pensais « levée » en imaginant la suspension et le relâchement à la gravité, comme dans une levée de musique plus classique, je n'arrivais pas vraiment à transposer cette expérience dans mon jeu.

Dans la première partie de cette pièce, comme les gestes visibles sont très similaires et qu'il n'y a pas de profils de hauteurs, les différences entre les groupes de clusters sont plus difficiles à faire émerger et la façon de catégoriser est décisive : sans elle, on risque de ne percevoir que des bruits informes sans lien les uns avec l'autre, à cause de l'homogénéité de la texture.

En explorant imaginativement le contexte de l'œuvre, en tentant, par mon jeu au piano et hors du piano, j'ai cherché une relation à l'œuvre et à mon jeu. Cette inspiration géologique amène à une idée de l'humain dépassé par les phénomènes du vivant auquel il prend part d'où a émergé ce qui n'était plus une idée mais une relation à l'environnement : être surpris par la violence des roches, être émerveillé par la puissance de cette résonance, et par là se sentir déplacé par rapport à son attitude habituelle.

Après une période de maturation, j'ai senti qu'être dépassée et d'éprouver quelque chose de plus grand, par un environnement en changement permanent comme y invite Parra pouvait me permettre de changer d'attitude par rapport à mon jeu : c'est à ce moment-là que j'ai commencé à comprendre ce que je faisais, que j'ai commencé à appréhender des découpages et à les relier entre eux, à sentir que de l'un découlait l'autre, et à les organiser par la pensée et par l'éprouvé conjointement.

Mais ce n'est pas l'imaginaire lui-même qui m'a permis de trouver la solution, davantage une autre façon de me sentir moi-même, comme un « moi en relation », dans un espace plus grand, un champ attentionnel plus grand, qui m'a permis de faire émerger des qualités de geste, de poids et de flux différentes d'un geste à l'autre. Le geste de l'impact semblait alors ignoré en lui-même, mais semblait s'inscrire dans ce champ attentionnel plus vaste. L'appui lui-même n'était pas associé à l'impact sur les cordes qui lui semblait davantage être un rebond.

C'est par la modification de mon état d'attention que j'ai pu percevoir des groupements et des délimitations dans l'œuvre : non seulement les percevoir, mais par là même les définir abstraitement sur la partition : le besoin de les définir abstraitement est né de la nécessité de pouvoir continuer à jouer avec cette même qualité d'attention.

C'est alors que j'ai développé une attitude par rapport à ce que j'entendais qui était complètement différente : c'était comme si ce que me renvoyait le piano ne m'était pas

contrôlable, comme si l'espace du jeu me dépassait, que tout résonnait de mon geste, aussi bien en moi et qu'autour de moi. Ces deux espaces n'étaient d'ailleurs plus distincts. C'est au moment où j'ai changé la qualité de mon attention que l'attention à la gravité, la prise d'appui et le fait de sentir des gestes suspendus par rapport à une périodicité régulière a commencé à émerger. Ce changement de qualité de l'attention lui-même a été modelé par un imaginaire : non pas un imaginaire calqué sur les mouvements de l'œuvre mais une sensation globale, une image globale (au sens multisensoriel), une façon différente d'être au monde.

L'état attentionnel dans lequel je me suis trouvée m'a aidée à mieux comprendre l'œuvre et le sens de mon action, et vice-versa. Au moment où je me suis plongée dans le sonore, tout ce qui existait était ce que me renvoyait le piano après mon geste, dans « l'espace de la résonance » dont Hector Parra me parlera beaucoup plus tard : à ce moment-là j'ai été capable de développer un imaginaire, au moment où je jouais de roche qui incitent tel type de sonorité et qui incitait aux gestes qui allaient venir. C'est quand j'ai pu accroître la finesse de ma perception du son des clusters dans les cordes, que j'avais moins l'habitude d'écouter que celui des sons au clavier avec des hauteurs, c'est alors que j'ai pu catégoriser ce que je jouais, hiérarchiser, trouver des directions.

Mon état d'attention m'a permis alors progressivement de rendre nécessaire les gestes suivants par rapport à un objectif : comment faire résonner la roche par exemple ? Cet état d'attention « ouvert », disponible, s'est développé quand par rapport à un seul cluster j'ai été capable d'imaginer des textures, des micro-variations dans le rythme de la résonance et dans l'équilibre des hauteurs du cluster, quand j'ai pu écouter et modeler le timbre du cluster. La perception alors a commencé à guider mon geste car elle devenait une perception « créatrice », imaginative qui inscrivait chaque geste dans un environnement dans lequel il pouvait se déployer. Les micro-variations de la résonance apparaissaient dans la surprise, comme issues du mouvement de la roche sans que je n'y sois pour quelque chose, et avec laquelle je me mettrais en relation.

Avec cet état attentionnel, je me plaçais « sur un fil », celui de l'expérience sur le moment de ce que j'écoutais, et je pouvais moduler la façon dont je l'entendais.

## **3.2 STROPPA Marco. *Tangata Manu* (extrait de *Miniature Estrose*, livre 1. 1991-2001, rev. 2009)**

### **3.2.1 Liens vidéo et audio**

Marco Stroppa | *Tangata Manu* | Festival Traiettorie, 06/11/2018 | Maroussia Gentet, piano : [https://youtu.be/x2y9GmJYR\\_E?si=AGvBrtsllaygZUpI](https://youtu.be/x2y9GmJYR_E?si=AGvBrtsllaygZUpI)

Présentation de *Tangata Manu* / tournée de masterclasses/concerts en Région Centre : <https://youtu.be/LOeg96LiWB8?si=niaZrgH7GudKck7Z>

Marco Stroppa | *Tangata Manu* | Maroussia Gentet | CD Invocations, label BRecords, 2019 : <https://youtu.be/gupTDvyqZEI?si=dy8QDHUxv0vQqC5S>

## 3.2.2 Notice, Editions Ricordi

Le titre évoque le rituel de l'homme-oiseau (tangata manu) de l'Île de Pâques, incarnation du dieu créateur universel et pourvoyeur appelé Makemake, né dans la mer du crâne d'une ancienne sage prêtresse. Ce rituel ancestral consistait en une compétition entre quatre hommes agissant au nom d'un des quatre dieux associés au rituel. Chaque participant devait descendre la paroi externe des falaises escarpées de Rano Kau, nager dans un océan dangereux jusqu'à l'île de Motu Nui et y rester niché jusqu'à ce qu'il trouve un œuf de l'hirondelle des mers (*Onychoprion fuscata*) qui vient y nidifier. Le premier qui parvenait à le ramener sur Rapa Nui était consacré vainqueur et nommé homme-oiseau pour l'année.

Écrite en l'occasion de 70 ans de Luciano Berio, cette miniature explore la métaphore du vol dans ses multiples sens : acoustiques, esthétiques, gestuels, mythiques, rituels, spirituels... Au lieu de recourir au jeu habituel des lettres-notes de musique sur le nom du compositeur, j'ai voulu « incruster » ci et là quelques « joyaux » sonores extraits de l'œuvre de Berio (deux accords de *Sinfonia* et le début de la mélodie de *Requies*), mais toujours de façon indirecte et presque secrète. Il n'y a donc ni citation, ni illustration : j'ai « volé » au-dessus de ces matériaux pour inventer une route personnelle et en redécouvrir des péripéties intérieures suaves et passionnées.

### TEMPO

Lorsqu'il n'y a aucune indication de métronome, le tempo doit être toujours le plus rapide possible compte tenu de l'articulation requise et des caractéristiques sonores de l'instrument. Ainsi, au début le jeu staccatissimo engendre une vitesse moindre par rapport à un jeu legato. Le passage des mesures 80-83 est moins rapide que celui qui le précède, malgré les quadruples croches, tandis que celui des mesures 84-99 peut être joué beaucoup plus rapidement.

Pour les mêmes raisons, les triples croches des mesures 102-113 doivent être relativement lentes (registre grave, donc davantage d'inertie de la mécanique du piano pour obtenir l'effet de staccato). Le passage final (m. 116-145) peut être un peu plus rapide que le passage correspondant (m. 84-99).

Toutefois, à titre purement indicatif, des valeurs de métronome approximatives sont marquées entre parenthèses dans la plupart des cas.

### Mesures 66 à 79

Ce passage symbolise l'envol par rapport au texte lui-même de la partition. Écrit de façon schématique, la réalisation définitive est à la charge de l'interprète. La vitesse de référence doit être celle du début de la pièce, si ce n'est qu'en l'absence de points d'orgue, l'effet est celui d'une trame continue.

La durée de chaque rectangle est indiquée par le nombre de croches marqué en haut à gauche (par rapport à l'indication métronomique de la mesure 19), à l'exception des deux premiers (points d'orgue).

À l'intérieur de chaque rectangle, l'interprète doit créer une texture sonore « pointilliste », très rapide et légère, composée de figures contenant les notes écrites. Il faut absolument éviter toute sensation de répétition d'une même figure, note ou registre. Les figures indiquées dans la partition ne sont qu'un exemple parmi beaucoup d'autres ; elle peuvent être utilisées, mais en aucun cas elle ne doivent être répétées mécaniquement. Viser toujours un résultat onirique et mystérieux.

La vitesse peut légèrement varier en fonction de la nature et de la difficulté de chaque groupe de figures. La pédale a pour fonction de « noyer » plus ou moins le passage et doit toujours être utilisée avec une grande discrétion.

À partir de la mesure 71, les rectangles deviennent de plus en plus longs avec changement de registre (vers le grave ou l'aigu, ondulant, etc.). Dans ce cas, si la durée le permet, commencer par privilégier les figures proches du début, puis celles du centre, enfin les figures finales, de façon à donner l'impression d'avoir parcouru le rectangle une seule fois du début à la fin.

À titre d'exemple, une réalisation complète est proposée à la fin de la pièce sur la base d'une vitesse moyenne assez modeste (dix notes par seconde). Dans cette réalisation, les petites appoggiatures ont pour fonction d'introduire quelques irrégularités dans le jeu, afin de casser toute tentation mécanique. Cette réalisation n'est qu'un exemple parmi beaucoup d'autres possibles et ne devrait pas être utilisée, chaque interprète étant encouragé à trouver une solution personnelle.

### Mesures 131 à 145

Tandis que la main droite continue à jouer la même gamme par degrés conjoints et le plus rapidement possible, la main gauche enfonce silencieusement quelques touches comprises dans le jeu de la main droite, en l'empêchant de jouer les notes correspondantes. Ceci produit l'effet d'une gamme qui « boite » de plus en plus, avec des rythmes irréguliers, jusqu'à ne laisser apparaître qu'une seule note (m. 145).

### REMARQUES POUR LA SONORISATION

Commencer avec un niveau très faible et le maintenir jusqu'à la m. 19. Augmenter un peu le niveau de la m. 19 à la m. 24 tout en restant en dessous du niveau de référence. Rester au même niveau aux m. 24 et 25, puis monter encore (m. 26) pour atteindre le niveau de référence à la m. 33.

Accompagner le diminuendo de la m. 39 et revenir à un niveau faible (le même qu'au début ou à peine plus). Renforcer beaucoup le crescendo de la m. 51, jusqu'à dépasser le niveau de référence au début de la m. 52, puis revenir à un

niveau proche de celui de la m. 24. Aider discrètement tous les crescendi, puis le diminuendo de la m. 61. Après celui-ci, garder un niveau constant jusqu'à la m. 65. Renforcer beaucoup le crescendo / diminuendo de cette mesure, et descendre au niveau du début de la miniature à la mesure suivante. Ce niveau reste constant jusqu'à la m. 79.

Monter progressivement entre les m. 80 et 83 et parvenir au niveau de référence. Diminuer peu à peu (m. 92-99) jusqu'au niveau de la m. 24. Maintenir ce niveau jusqu'à la m. 109, puis le baisser encore en accompagnant le diminuendo, pour retrouver le niveau du début. Garder ce niveau jusqu'à la fin, voire diminuer encore un peu entre les m. 134 et 145. Si le geste final (m. 146) sonne trop indéfini, augmenter un peu le niveau pour le relever d'un soupçon.


*Stratégie globale* : tous les passages pianissimo doivent être toujours peu amplifiés (niveau très en dessous du niveau de référence), afin de donner une image évasive de l'instrument. Aider tous les crescendi, notamment les trilles. Dans toute la miniature, le niveau de référence est rarement atteint et très ponctuellement dépassé.



### 3.2.3 STROPPA Marco « perceptual form »

## TANGATA MANU : PERCEPTUAL FORM

- CHARACTERS :
- (A) DIFFERENT MORPHOLOGIES OF FAST FIGURES  
(METAPHORE OF GESTURAL FLYING)
  - (B) SLOW, CONTEMPLATIVE  
(METAPHORE OF TIMBRAL FLYING)  
(FLIGHT OVER "BERIO")
  - (C) UNIQUE, HOPPING CHARACTER  
(WISH TO FLY)

A1 (1-18) :  (4 phrases), non-directional, high register

B1 (19-32) : flying resonances, contemplative, low sounds  
+ high descending arpeggios

(27-28 : premonition of C1)


C1 (33-39) : "hopping" on the ground

C2 (40-52) : "thinking of hopping" while flying  
introduce the  element for the end.


B2 (53-65) : "BERIO" EPISODE, 2 Berio chords with C# pivot (pedal)


A2 (66-79) : no , non directional, but slow 

A3a (80-83) : connective element 

A3b (84-100) : directional across the whole register 

A4 + B3 (skeleton, C# / O' KING) (101-115)

, non directional, low register (cf. A1)

A3c (116-129) : symmetric movement to A3b 

CODA (129-145) :  pattern with blocked keys

DESINENCE (146-147) : FLYING AWAY FROM THE KEYBOARD

## 4 Annexe IV : Biographie

Maroussia Gentet est une pianiste dont la sensibilité est depuis toujours investie dans la musique d'aujourd'hui, tout en cultivant l'amour des grands classiques. Elle remporte le Premier Prix Blanche Selva et les Prix SACEM, Roussel, Jolivet, Ricardo Vines et le prix des étudiants au 13ème Concours International de piano d'Orléans en 2018.

Après des études de piano au CNSMD de Lyon, sa ville natale, elle étudie avec Rena Shereshevskaya à l'Ecole Normale de Paris - Alfred Cortot, où elle obtient son Diplôme de concertiste en 2015 et se perfectionne en Diplôme d'Artiste Interprète classique et en Diplôme d'Artiste Interprète spécialité « Répertoire contemporain et création » (3ème cycle) au CNSMD de Paris, notamment auprès de Claire Désert et Florent Boffard. Amoureuse de littérature et du répertoire chambriste classique aussi bien que contemporain, elle achève ensuite un Master d'Accompagnement Vocal auprès d'Anne Le Bozec au CNSMD de Paris dont elle bénéficie toujours des précieux conseils à travers le « Doctorat recherche et pratique au CNSMDP » qu'elle mène en partenariat avec l'Université Paris Sorbonne. Sa recherche sur la présence au geste du pianiste trouve une résonance à travers la création du Collectif G qu'elle fonde en 2020, actuellement en résidence à la Fondation Singer-Polignac.

Fervente interprète de la musique du XX/XXIème siècle, elle a été dédicataire de nombreuses œuvres de compositeurs et compositrices comme Madeleine Isaksson, Alex Nante, Philippe Schoeller, Hèctor Parra et Giulia Lorusso avec laquelle elle gagne le prix Yvar Mikhashoff Trust for New Music qui permet la création de *Kémo-Vad* en 2021.

Attachée à nourrir une pratique de répertoires variés, elle participe en particulier à la commémoration Henri Dutilleux à l'Auditorium de la Maison de la Radio en janvier 2016 et à l'Intégrale des Sonates de Beethoven organisée sous la houlette de François-Frédéric Guy à Radio France en juin 2020. Sa carrière se développe à travers de nombreux festivals et saisons en France (Festival International de la Roque d'Anthéron, Folles Journées de Nantes, Festival Radio France à Montpellier, Lille Piano Festival, Festival de l'Orangerie de Sceaux, etc.), en Allemagne (Festival Steinway - Philharmonies de Hambourg, Düsseldorf...), Italie, Espagne, Bulgarie, Russie, en solo ou en concerto, avec notamment l'Orchestre Philharmonique de Radio France et l'Orchestre de chambre de Paris et en collaborant avec des chefs d'orchestre comme Kent Nagano, Mikko Franck, Pierre Bleuse ou Roberto Forés.

Passionnée par le partage de son art, elle s'épanouit en ensemble et en musique de chambre, en particulier avec la soprano Marie Soubestre, le violoniste David Haroutunian, ou encore la violoncelliste Marie Ythier, ainsi que dans la transmission aux plus jeunes, ce qui l'amène à être titulaire du Certificat d'Aptitude à l'enseignement et professeur de piano au Conservatoire à Rayonnement Régional de Cergy-Pontoise.

Après un premier disque – paru en octobre 2016 chez Passavant Music avec le soutien de l'association Assophie – consacré à la musique pour piano d'Henri Dutilleux et de celle de Karol Szymanowski, son dernier disque *Invocations* enregistré sur l'opus 102 de Stephen Paulello et consacré à l'invocation des forces de la nature autour des Miroirs de Maurice Ravel est sorti en 2019 au label BRecords et récompensé de cinq Diapasons et d'un Coup de cœur de l'Académie Charles Cros.

Parmi ses projets d'enregistrement à venir prochainement apparaissent les *Préludes* de Ramon Lazkano pour l'Ensemble Cairn entrelacés aux *Préludes* de Chopin pour piano, projet créé en 2021 à Orléans.

## 5 Annexe V : Documents

Dans cette annexe, j'ai retracé une partie de mes activités artistiques en choisissant de mettre en valeur mon engagement dans la musique d'aujourd'hui et la création, en solo, musique de chambre, ensemble, et dans le cadre du Collectif G que j'ai fondé, qui a nourri ma recherche pendant mes années de doctorat (2016-2023).

### 5.1 Programme du concert associé à la thèse, le 06/12/2023

Ce programme autour des *Préludes* de Chopin entrelacés à des œuvres d'aujourd'hui prend racine dans le projet Chopin/Ramon Lazkano pour lequel celui-ci a écrit des *Préludes* pour l'Ensemble Cairn destinés à être entrelacés comme des « réflexions » sur les *Préludes* de Chopin, projet auquel je participe dans son versant « Chopin » et qui sera prochainement gravé au disque.

La puissance poétique de cet entrelacement m'a inspiré un programme solo à travers lequel je tisse autour de ce que je ressens comme la trame dramatique des *Préludes* de Chopin. Les pièces choisies me sont particulièrement chères et ont fait l'objet d'un travail étroit avec les compositeurs/compositrices ; certaines me sont dédiées (Isaksson, Parra, Schoeller dont les présentations des œuvres sont indiquées dans la partie suivante « Créations »). Elles ont en commun la recherche de vocalité et de longueur de son au piano, traitant cette « problématique » typique au piano me semblant s'inspirer chacune à sa manière d'un « pianisme » particulier à Chopin, versant davantage vers Brahms ou Albéniz chez Parra, aux dires du compositeur. L'écriture en miroir de ce programme met en perspective le profond lyrisme, l'appui du fil narratif, l'écho introspectif, la virtuosité fulgurante, les intenses coups de projecteur sur une émotion forte qui se révèlent entre les pièces d'aujourd'hui et les *Préludes* de Chopin.

Le travail de la résonance et de la pédale est central dans ce programme, prenant naissance dans le jeu de pédale « seul » de *Polaris*, traversant finement les reflux et flux de « l'eau du temps » de Madeleine Isaksson qui transforment les motifs mélodiques flottant et émergeant de cette masse aquatique (1) sur laquelle les gouttes d'eau viendront échouer (2). Pédales écrites en fraction chez Stroppa et soutenant la narration du mythe de « l'Homme-oiseau » et de la métaphore du vol qui sous-tend *Tangata Manu*, entre le « vol de la résonance », le vol aventureux de l'oiseau et le vol sur l'écriture, elles sont finement dosées, absorbant les nuées harmoniques entre ciel et terre que la *Nuit étoilée* de Van Gogh inspire à Schoeller, quand sa quasi-absence participe à l'aspect âpre de *Mouvement de l'âme*. La liberté offerte par le travail de la résonance, dans l'instant, est associée au jeu avec le temps et la mémoire, commun à ces pièces qui filent le *rubato* chopinien et suggèrent l'épaisseur du temps par les réminiscences d'éléments à l'intérieur même de la pièce (*Tangata Manu*) ou par l'attente qui rythme les silences résonants du deuxième *Ecrits sur l'eau* ou de *Pour la mort d'amour*. Le Prélude « l'Exil » de Pierre Stordeur, explicitement inspiré du 15<sup>ème</sup> Prélude de Chopin, surnommé la « goutte d'eau », reprend en réminiscences plusieurs éléments du Prélude de Chopin : notes répétées dans l'aigu, notes effacées qui émergent de l'extrême grave du piano, et surtout le *rubato* de la formule ornementale qui termine les phrases du Prélude de Chopin

qui inspire à Stordeur l'élan de formules de double croches en nombres impairs qui apparaissent à la fois pour clore et pour impulser les phrases. Le souvenir de la vocalité et de la polyphonie du *Prélude* de Chopin traverse l'épure de cette miniature qui s'appuie sur les silences pour rendre dense l'espace et qui, comme dans *Siza* d'Hèctor Parra ou dans *Polaris* de Farnaz Modarresifar, cherche à faire chanter les extrêmes aigus du piano.

MODARRESIFAR Farnaz *Polaris*

CHOPIN Frédéric *Préludes op.28 1-2*

ISAKSSON Madeleine *Écrits sur l'eau n°1 et 2*

CHOPIN *Préludes op. 28 n°3-6*

ISAKSSON Madeleine *Écrits sur l'eau n°4*

CHOPIN *Préludes op.28 n°7-12*

STROPPA Marco *Tangata Manu* (extrait de *Miniature Estrose*)

CHOPIN *Préludes op.28 n°13-17*

SCHOELLER Philippe *Prélude n°3 « Ritualis Vincent Van Gogh »*

CHOPIN *Prélude op.28 n°18*

STORDEUR Pierre *Prélude « l'Exil »*

CHOPIN *Préludes op.28 n°19-20*

MONNET Marc *En pièces : Pour la mort d'amour*

CHOPIN *Préludes op.28 n°21-22*

MONNET Marc *En pièces : Mouvement de l'âme*

CHOPIN *Prélude op.28 n°24*

PARRA Hèctor *Siza, Deuxième étude d'architecture*

## 5.2 Créations

### 5.2.1 Solo

#### 5.2.1.1 NANTE Alex. *Invocation*

Création en 2018 au 13<sup>ème</sup> Concours International d'Orléans, 1<sup>er</sup> tour

Enregistré dans le CD « *Invocations* », BRecords, 2019

[Alex Nante | Invocations | Maroussia Gentet | CD Invocations, label BRecords](#)

*Invocation* is a solo piano piece written for Maroussia Gentet. Highly energetic and virtuosic, this work is conceived as a invocation of a transcendent force which is yet unknown. José Luis Achaval's poem « *Místicos* » relates to the spirit of this work :

I invoke you,  
always returning,  
yet unknown,  
life force :  
Today I grow  
In your intimate  
memory.  
I invoke you,

eternal and  
nameless  
life force.  
Today I grow  
In the intimate rhythm  
of your light.

### 5.2.1.2 SCHOELLER Philippe. *Trois préludes*.

Création le 6 novembre 2018 au Festival *Traiettorie* à Parme, Italie.

Enregistré dans le CD « Invocations » sorti en 2019 au label BRecords, version pour le piano *op. 102* de Stephen Paulello.

[Premier Prélude « Omaggio Cy Twombly » | CD Invocations, label BRecords](#)

[Deuxième Prélude « In memoriam Jackson Pollock » | CD Invocations, label BRecords](#)

[Troisième Prélude « Ritualis Vincent Van Gogh » | CD Invocations, label BRecords](#)

*Trois préludes*, pour piano (2018)

Le piano, par définition, est pour moi un instrument pour préluder.

Préluder, c'est à dire assister à la naissance des choses.

Pourquoi ? La résonance. L'énergie qui naît, instantanément, ici l'instant précis où le feutre du marteau touche la corde, puis la diffraction de cette naissance dans la table d'harmonie, puis, à 330 mètres par seconde, l'irradiation dans la salle de concert.

Ces trois naissances, trois préludes, explorent les territoires où la résonance ouvre des chants, des voix, à l'horizon pianissimo de l'écoute tout comme à l'irradiation solaire des hautes énergies offertes par le geste du musicien. Ici l'extraordinaire musicienne/pianiste Maroussia Gentet à qui cette nouvelle œuvre est dédiée. La voix devient un choral, tout comme le théâtre de cette irradiation ouvre une narration, tout un peuple d'images, de paysages, jungles ou dunes sahariennes.

Le piano sera toujours pour moi un instrument de mise en perspective de l'écoute, de sa capacité à projeter au loin le plus infime événement comme à toucher au plus près la magie et l'intelligence des mains dansantes, bondissantes, sur le clavier.

La fête.

Poésie du silence. Poésie de la fureur.

Philippe Schoeller, Paris, le 5 septembre 2018.

### 5.2.1.3 ISAKSSON Madeleine. *Ecrits sur l'eau*

Commande de France Musique, pour Maroussia Gentet, piano.

Création le 15 décembre 2020, Auditorium de Radio France.

[ISAKSSON Madeleine. \*Ecrits sur l'eau\*. Enregistrement le 15 décembre 2020 à l'Auditorium de Radio France](#)

La composition pour piano solo *Écrits sur l'eau*, mêle les notions de traces, de réminiscences de la vie humaine, ces éloignements, retours et disparitions dans *l'eau du temps* (la marée), sans fin.

#### Notes

Les indications de pédale : le but est de trouver un équilibre entre l'articulation des lignes et les cellules mélodiques, la polyphonie et les croisements entre elles, en gardant toujours l'image du mouvement à la surface, au-dessus et sous l'eau. Les tempi et leurs relations doivent être respectés sans ajouter d'accelerando/ritardando lorsque cela n'est pas indiqué. De même, les phrases ne doivent pas être transformées ni poussées par des gestes qui pourraient altérer leur homogénéité intérieure.

#### **5.2.1.4 LORUSSO Giulia. *Kémo-vad***

Commande de Yvar Mikhasoff Trust for new music pour Giulia Lorusso/Maroussia Gentet, prix 2019.

Création le 17 octobre 2021, *Matinée du piano* à Orléans.

[LORUSSO Giulia. \*Kémo-vad\* Commande de Yvar Mikhashoff Trust for new music.](#)

[Création le 17 octobre 2021, Matinée du piano à Orléans](#)

#### Notes

Kémo-vad signifie « danser avec le vent ». Il s'agit d'une forme de méditation dynamique des anciens druides (dimension sacrée, rituel, chamannique). En tant que méditation dynamique, elle est liée au mouvement et au geste, le but étant d'établir un équilibre entre plein et vide. Dans la pièce, l'équilibre entre plein et vide est cherché dans l'alternance entre geste instrumental/action et silence/écoute de la résonance du piano : le son de l'e-bow posée sur *sol* apparaît comme un son-horizon dans la résonance (ou du silence), il représente un point d'équilibre autour duquel s'articule le discours musical (note *sol*). Toute la pièce est basée sur les quatre notes pivots *sol la si mi*. Sur la note *sol* commence un mouvement cyclique qui conduit jusqu'à la cadence *si-mi*, ensuite le cycle recommence : le point d'équilibre (son de l'e-bow) est constamment mis en discussion et rétabli. Il y a trois sections construites sur l'idée de note pivot, cyclicité et alternance plein/vide ; une section de suspension et une transition. En résumé, la pièce se base sur l'idée de cyclicité dynamique, à travers un équilibre entre geste instrumental et écoute du vide (qui n'est pas vide car il s'agit de la résonance du piano).

#### **5.2.1.5 PARRA Hèctor. *Siza*, deuxième étude d'architecture.**

Commande du Collectif G, création le 13 mars 2022 au Théâtre des Bouffes du Nord, Paris.

Cette étude poursuit une collection d'études pour piano solo inspirées par le travail et la pensée d'architectes modernes et contemporains. Ainsi, les sublimes compositions avec la lumière et l'espace développées par l'architecte portugais Alvaro Siza dans chacune de ses œuvres m'ont inspiré à la fois les harmonies densément lumineuses et aiguës de la première partie et les tunnels-faisceaux d'énergie pianistique de la seconde. Dans des bâtiments tels que son Auditorium de Llinars del Vallès en Catalogne, la façade extérieure sobre et robuste, d'une lenteur totémique presque rituelle, cache un intérieur immatériel et léger composé de juxtapositions presque irréelles de lumières de différentes densités. L'expérience physique de cette architecture dialectique, dramatique, a été une puissante source d'inspiration pour cette deuxième étude pour piano de ce cycle de cinq que je développe et dédie avec admiration à la pianiste Maroussia Gentet.

Hèctor Parra, 2022.

## 5.2.2 En musique de chambre et en ensemble

Jérôme COMBIER. *Memento : un livre des matières* (2019-2023) Ensemble Cairn, création du cycle complet au Festival Musica, 30 septembre 2023

Sungwon SHIN *Pores à l'éclipse* pour violoncelle et piano. Commande de la Fondation Royaumont, Création au Festival Nuits d'été, (Pays du lac d'Aiguebelette) avec Marie YTHIER, violoncelle, le 30 juillet 2023

« *Kagel 18.IX.2008 Project* » Créations de Sara CANEVA, Tomas BORDALEJO, Manon LEPAUVRE, Dahae BOO, Alexandre JAMAR, Nikolet BURZYNSKA, Nicolas KUHN entrelacées à l'œuvre de Maurizio KAGEL *24.XII.1931*. Ensemble Ecoute, avec Angèle Chemin et Vincent Vantyghem. Création à POUSH, Aubervilliers, 17 juin 2023

Martin SMOLKA *Jonah, Seven songs*. Ensemble CBarré et Neue vocalsolisten Stuttgart. Création à l'Auditorium de Radio France, Festival Présences, février 2023. Concert avec *Cosmigimmicks* d'Un suk CHIN, *Songs of spams* et *My voice is my password* de Mikel URQUIZA.

[La nuit des hiéroglyphes pour le bicentenaire du déchiffrement des hiéroglyphes par Champollion ; avec Raphaëlle Delaunay, chorégraphie, David Chaillou, musique ; Benjamin Lazar, metteur en scène ; création à l'Auditorium de l'Institut de France le 27 septembre 2022](#)

Projet *Préludes* Ramon Lazkano/Chopin ; piano solo (*Préludes* Chopin) avec l'Ensemble Cairn (*Préludes* de Lazkano conçus pour être entrelacés aux *Préludes* de Chopin), création au Théâtre d'Orléans, mai 2021

Concert « *Mécaniques de l'intuition* » : ALVARADO Francisco. *Je ne suis qu'une voix*. URQUIZA Mikel. *Lavorare stanca* LORUSSO Giulia. *Fabrica*. Ensemble CBarré. [Mécaniques de l'intuition Ensemble CBarré Création à l'IRCAM, 18 mars 2021](#)

Philippe SCHOELLER *Vénus Philia* pour piano et harpe. Avec Delphine BENHAMOU, harpe. Création salle Pleyel, Paris remise des prix SACEM, 10 décembre 2018

## 5.3 Collectif G : Création ROUGE SILENCE, 2022

### 5.3.1 Collectif G (extraits du dossier de présentation)

**Le collectif G** est constitué de musiciens investis dans la musique d'aujourd'hui attachés à développer leur propre répertoire en collaboration avec des compositeurs et compositrices : des œuvres qui intègrent dès leur conception la dimension gestuelle et performative des musiciens.

S'interrogeant sur la perception de la gravité et comment elle influe sur la présence scénique, l'interaction entre les interprètes et le rapport au mouvement, il propose au public une remise en perspective de l'écoute gestuelle et musicale.

Cette exploration les mène à développer un langage sans frontières entre sons et gestes où la résonance devient le matériau théâtral. Telle une entité, elle est support de points de rencontres, redéfinissant l'espace sonore et la vision de la relation et de l'interaction musicale et artistique. Le geste est exploité comme élément initiateur de l'interprétation, provoquant



l'intention, l'échange dans un positionnement scénique renouvelé par une écoute théâtralisée par le mouvement.

Le Collectif G est en résidence à la Fondation Singer-Polignac et bénéficie du soutien de la SACEM, de la Fondation Royaumont, de la Fondation Nguyen Thien-Dao, du Mécénat Musical Société Générale et du CNSMD de Paris.

Le Collectif G est commanditaire auprès de plusieurs compositeurs :

Philippe Schoeller : *Rouge Silence* pour deux pianistes, un piano et un espace scénique avec deux chaises (création le 13 mars 2022 au Théâtre des Bouffes du Nord, Festival *Piano Pianos*)

*Le serpent et le corbeau* pour deux pianistes (création le 11 février 2022 à l'Amphithéâtre de la Sorbonne, *Concerts de Midi*)

*Géoïde*, suite en 4 mouvements pour soprano, violon, 2 pianistes, et mime performeur (création en 2021)

Maël Bailly : *Les heures creuses* (création le 16 octobre 2022)

Farnaz Modarresifar : *Balades oniriques* (création en avril 2022)

Hèctor Parra : *Siza*, pour piano solo (création le 13 mars 2022)

*Réminiscences d'au cœur de l'oblique*, pour piano et performeur (création le 13 mars 2022)

*Le Collectif G en quelques dates passées ...*

Novembre 2020 : résidence « incubateur » à Royaumont

Janvier 2021 : résidence de création à Paris Sorbonne

Octobre 2021 : Concert privé pour l'entreprise Denelen au Cabaret Sauvage

Depuis septembre 2021 : ensemble résident de la Fondation Singer-Polignac

Mars 2022 : concert au Théâtre des Bouffes du Nord - Festival *Pianos pianos*

Avril 2022 : Création mondiale - France Musique (Production Anne Montaron)

Août 2022 : Concert en trio avec Marie Soubestre, Matvey Zheleznyakov, Maroussia Gentet au Festival *Klasik* à Rostrenen, Côtes d'Armor

Octobre 2022 : Concert/performance au FRAC d'Orléans

Décembre 2022 : Concert à l'Auditorium du CMA13

*...et à venir*

Juin 2024 Festival « vidéo » de la Fondation Polignac

Juillet 2024 : Festival Nuits d'été au Pays du lac d'Aiguebelette

Juillet 2024 : Festival les Fieffés musiciens, Cherbourg (Normandie)

### **5.3.2 Création ROUGE SILENCE, 2022**

Marie SOUBESTRE, soprano

Apolline KIRKLAR, violon

Maroussia GENTET et Matvey ZHELEZNYAKOV, piano

Maroussia GENTET, direction artistique

Matvey ZHELEZNYAKOV, création vidéo

Franck KRAWCZYK, regard extérieur

À la recherche d'un langage sans frontières entre sons et gestes, le Collectif G développe son propre répertoire avec *Suite Rouge Silence* de Philippe Schoeller, *Balades Oniriques* de Farnaz Modarresifar, *Heures Creuses* de Maël Bailly – commandes du Collectif G.

ROUGE SILENCE, ce sont quatre musiciens qui gravitent autour d'un piano. Deux pianistes, une violoniste, une soprano.

Deux pianistes se partagent un piano, central dans la création et mis en lumière par la vidéo, avec un plan filmé parfois dans les cordes du piano « en immersion » ou avec la projection de films créés par Matvey Zheleznyakov. Par ses dimensions imposantes, le piano prend place comme élément central de l'espace scénique provoquant une dramaturgie où les instrumentistes semblent tantôt des extensions résonnantes, tantôt des éléments perturbateurs. Il instaure un centre gravitationnel que les interprètes vont s'amuser à déplacer et moduler, changeant alors le centre de gravité de l'espace scénique pour mieux se l'approprier. Ils apprivoisent la sonorité du piano tel un corps vivant. Plongeant dans les cordes, sous le piano, ils font vibrer ses lignes et ses courbes, explorant toutes les possibilités de jeu et cherchant à en sculpter la résonance.

Le temps passe de façon surprenante dans ROUGE SILENCE, au rythme des résonances musicales et humaines : résonance traitée comme une attente, souvent ludique et avec beaucoup d'humour chez Maël Bailly, ou comme une matière avec laquelle on improvise et avec laquelle on joue dans l'univers ensorcelé de Farnaz Modarresifar, ou encore comme un éblouissement poussant les musiciens à se déplacer et prendre le large pour l'écouter, ou les mettant dans des sortes de trances comme dans Rouge Silence de Philippe Schoeller.

Souhaitant intégrer le public à cette recherche, il l'invite à une expérience immersive visuelle par la projection d'une captation vidéo filmée en temps réel au cœur de l'espace scénique. Telle une mise en abyme, cette dimension visuelle inclut les spectateurs dans le mouvement narratif, tel un récit parallèle en dialogue avec l'interaction sonore et gestuelle.

L'ajout de cette dimension audiovisuelle tend à creuser l'exploration dans la matière, par des plans rapprochés d'éléments et de détails visuels à l'intérieur du piano, habituellement inaccessibles à l'œil du public, amenant aussi le spectateur dans l'intimité des relations entre les interprètes.

Croisant les répertoires classiques avec les œuvres d'aujourd'hui, ROUGE SILENCE explore ces trois œuvres à travers un fil rouge gestuel et performatif dont tout le programme est imprégné avec Brahms, Ravel, Cage et les *Counting Duets* de Johnson, qui font déplacer les musiciens, qui les font changer le plateau, se séparer, se retrouver.

### **5.3.3 Présentation des œuvres écrites pour le Collectif G**

Commandes du Collectif G avec le soutien de la SACEM. Création au FRAC d'Orléans, le 16 octobre 2022 :

### 5.3.3.1 Maël BAILLY *Heures creuses*, performance musicalomimée pour deux pianistes, un piano, une soprano et une violoniste

*Les « Heures Creuses » ouvrent le spectacle Rouge Silence en mettant en scène une situation entre jeu et répétitions, à l'écriture originale incluant une partition de gestes, de nombreux accessoires dans une atmosphère humoristique et très interactive : le temps passe de façon surprenante dans cette pièce où le piano est tourné par les pianistes comme une horloge, présentant successivement ses quatre côtés au public, qui sont les décors d'autant de courtes scènes, dissimulant ou dévoilant les musiciens...*

#### Note d'intention

La vie de musicien compte beaucoup d'heures pleines, ces heures intenses et concentrées où l'on travaille son instrument, où l'on enregistre, on enseigne, on se produit sur scène.

Il y a aussi des heures creuses, où l'on attend son tour dans les balances, où l'on patiente en coulisses, où l'on s'échauffe pour passer le temps. C'est aussi au cours de ces heures que l'énergie de préparation à la scène se cristallise, où les moindres gestes, sons, prennent une intensité accrue, dans une attente qui fait vivre différemment le temps qui passe.

Cette performance musicale s'inspire de ces heures creuses et rend hommage à leur intensité poétique particulière. Elle cherche à immerger le public dans l'acuité des perceptions des interprètes, s'installant dans le silence tendu de l'attente pour se transformer en énergie débordante et transformant la concentration de chaque interprète tourné vers lui-même en célébration collective de la magie de l'instant.

### 5.3.3.2 Farnaz MODARRESIFAR *Balades Oniriques*

Co-commande de France Musique et du Collectif G, créée pour sextuor (piano, santour, deux sopranos, percussions, violon) pour l'émission Création mondiale/France Musique (prod. Anne Montaron), puis arrangée pour l'effectif de la création ROUGE SILENCE (deux pianistes sur un piano, soprano, violon)

La compositrice reçoit avec *Balades Oniriques* le *Prix des professeurs de collège* du Grand Prix Lycéen des Compositeurs 2023

<https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/creation-mondiale-l-integrale/balades-oniriques-de-farnaz-modarresifar-diffusion-integrale-et-portrait-de-la-compositrice-2991793>

Sur des poèmes de Farnaz MODARRESIFAR extraits de *Petits contes - IIe Volume* (2011-2013), en farsi et français

II. Santûr, percussions [grosse caisse + super ball], piano, voix  
Et le chevalier rit au cœur de la mer  
une carcasse d'un hibou sur l'épaule et  
un cauchemar dans sa main  
l'ecchymose de la poitrine du cheval,  
étreinte démoniaque du serpent de feu

III. Tutti [percussions : crotales, bols, vibraphone + archets]  
Aiguilles dans le cœur et dans les ailes colorées  
Et il y promet l'immortalité  
et il riait du cyanure

IV. Voix I et II, violon, santûr, percussions [crotales, vibraphone + archets, bol, grosse caisse + super ball]

Yâl-hây-é asb, par mikéshad  
(la crinière du cheval s'étirant au sol)  
comme une bahman (avalanche) battant des ailes,  
à la montée des montagnes

V. Tutti [percussions : cloches, bols, grosse caisse + super ball, vibraphone + archets]  
Comme les poissons morts sur la robe d'une belle femme  
et comme la bârân (pluie)  
sur la soif du roude (fleuve),  
et comme un nuage en choub (bois)  
Sur l'oiseau malade

### **5.3.3.3 Philippe SCHOELLER *Suite Rouge Silence* pour deux pianistes, violon, soprano**

*La Suite Rouge Silence est composée de deux volets qu'il est possible de séparer et qui sont enchaînées dans ROUGE SILENCE. Le premier volet de la pièce est constitué par « Rouge silence » pour deux pianistes, un piano, un espace scénique avec deux chaises.*

#### Note du compositeur

*Rouge silence*, pour deux pianistes, un piano, un espace scénique pour deux chaises  
La couleur.

La couleur quand le son s'évanouit

Lever de soleil du silence, source de tout.

« Energie du vide » disent les astrophysiciens en 2022.

Voilà le piano.

Plein de cordes et de feutres, de bois

précieux arraché aux forêts terrestres

Le sang des arbres nous parle avec sa

bienveillance, sans tragédie lourde, du silence,

source de tout bien-être. Rouge le silence.

L'aube d'une corde résonante.

Et ici deux musiciens caressants, tintinnabulant,

griffant, soyeusement cette merveilleuse machine

de résonance lumineuse.

Ils jouent comme ils écoutent ce qu'ils ont

joué, à distance, à cœur ouvert, assis, comme

nous tous, sur les chaises tranquilles.

Cette œuvre est dédiée à Maroussia Gentet et Matvey Zheleznyakov

Philippe Schoeller, mars 2022

*Le deuxième volet voit la violoniste et la soprano rejoindre les pianistes pour une pièce d'une intensité extraordinaire, portée par un texte de Lao-Tseu.*

Lao-Tseu, livre du Tao-tö King, énoncé n°VIII

Texte traduit par Liou Kia-Hwag et Benedykt Grynbas, Recueil Bibliothèque de la Pléiade : Philosophes Taoïstes. Ed. Gallimard 1993

VIII T.T.K Lao-Tseu

La bonté supérieure est comme l'eau  
qui est apte à favoriser tous les êtres  
et ne rivalise avec aucun.  
En occupant la position dédaignée de tout humain,  
elle est donc toute proche du Tao.  
Elle occupe un terrain très favorable;  
elle a un cœur parfait comme un gouffre;  
elle donne avec une parfaite charité;  
elle parle avec une parfaite sincérité;  
elle gouverne avec un ordre parfait;  
elle remplit sa tâche avec une parfaite capacité;  
elle agit dans les moments favorables.  
En ne rivalisant avec personne,  
elle est irréprochable.

[Teaser diffusion version étape ROUGE SILENCE](#)

[Premier teaser pour le 6 dec 2022 ROUGE SILENCE](#)

#### **5.3.3.4 Enregistrements des créations pour deux pianistes de Philippe SCHOELLER**

[Silence Rouge pour deux pianistes, un piano et un espace scénique avec deux chaises – in memoriam Joseph Beuys, commande du Collectif G. Création le 13 mars 2022 au Théâtre des Bouffes du Nord – avec Matvey ZHELEZNYAKOV](#)

[« Le corbeau » pour piano à quatre mains, commande du Collectif G. Création à l'Amphithéâtre Richelieu de la Sorbonne, Concerts de midi – avec Matvey ZHELEZNYAKOV](#)

[Le serpent pour piano à quatre mains, commande du Collectif G. Création à l'Amphithéâtre Richelieu de la Sorbonne, Concerts de midi – avec Matvey ZHELEZNYAKOV](#)

#### **5.3.4 Programme musical ROUGE SILENCE**

Maël Bailly *Les heures creuses* (commande du Collectif G avec le soutien de la SACEM)

Tom Johnson *Counting Duet n°2*

Johannes Brahms *Neue Liebeslieder Waltzer* op. 65 n°6, 3, 13

Farnaz Modarresifar *Balades Oniriques*, (co-commande de France Musique et du Collectif G avec le soutien de la SACEM)

Maurice Ravel, *Vocalise* pour soprano et piano

Hèctor Parra *Siza* (Etude d'architecture n°2 pour piano, commande du Collectif G avec le soutien de la SACEM)

Tom Johnson *Counting Duet n°1*

Philippe Schoeller *Rouge Silence* pour deux pianistes et un espace scénique avec deux chaises (commande du Collectif G)

György Kurtág *Kafka-Fragmente* op 24 pour violon et soprano

Philippe Schoeller *Suite Rouge Silence* (commande du Collectif G avec le soutien de la SACEM)



COLLECTIF

# Rouge Silence

FRAC  
Centre-Val de Loire

Orléans | **16** oct **16H00**



Marie **SOUBESTRE** | soprano  
Apolline **KIRKLAR** | violon  
Maroussia **GENTET**  
Matvey **ZHELEZNYAKOV** | piano

Créations de  
Maël **BAILLY**  
Farnaz **MODARRESIFAR**  
Philippe **SCHOELLER**



CONSERVATOIRE  
NATIONAL SUPÉRIEUR  
DE MUSIQUE ET  
DE DANSE DE PARIS

FONDATION  
Singer-Polignac

# Table des matières

<b>Sommaire</b>	<b>3</b>
<b>Remerciements</b>	<b>5</b>
<b>Introduction</b>	<b>7</b>
Le vivant du geste musical	7
Le sens de l'expérience musicale	7
<b>Première hypothèse</b>	<b>7</b>
Deux écueils	8
Le risque d'enfermement dans la complexité	8
Le risque d'une démarche clivée	8
Le corpus d'œuvres musicales	9
Des œuvres qui mettent l'éprouvé de l'interprète au centre	9
Des œuvres qui font place à l'imagination extramusicale	10
Des œuvres qui questionnent la motivation du geste	10
L'éclairage de compositeurs sur leur travail	11
<b>Deuxième hypothèse</b>	<b>11</b>
<b>Exploration de voies nouvelles</b>	<b>13</b>
Les deux volets de la méthodologie	13
Les apports de l'observation qualitative	14
Le paradoxe de « l'être joué »	14
L'épaisseur de « l'entre » : spatialité et temporalité	14
Les apports des différents champs de recherche	15
La rencontre pathique avec le monde	15
La notion de prémouvement	16
Tonicité et relation au monde	17
Qualités de gestes	17
En bref	18
<b>1 Les problématiques issues de l'expérience : comment « faire sens » ?</b>	<b>21</b>
<b>1.1 L'espace contenant des gestes et éléments musicaux successifs</b>	<b>21</b>
1.1.1 Une succession d'impacts sans liens	21
1.1.1.1 Le découpage entre la gauche et la droite	23
1.1.1.2 Le déséquilibre inconfortable	25
1.1.1.3 Le découpage par unité de geste du bras : le « grand geste »	27
1.1.1.4 Le problème de l'expérience du sujet qui joue, répète et varie son geste	28
1.1.2 Le problème de « l'objet sonore absolu »	31
1.1.2.1 Les intensités, plans sonores : des paramètres relatifs, mais à quoi ?	31
1.1.2.2 Le mouvement dans la résonance : l'ambiguïté entre ce qui est perçu et ce qui est joué	33
1.1.3 Qu'est-ce qui impulse le geste ? Le problème du temps quantifié	36
1.1.3.1 Ce qui motive le rythme : comment sentir le « bon moment » ?	36
1.1.3.2 Une force sous-jacente	38
1.1.3.3 Échelles de temps : le problème de la focalisation sur un « temps moyen ».	40
1.1.4 Conclusion : le problème de la qualité de l'écoute	44
<b>1.2 L'inspiration extra musicale et ses problématiques</b>	<b>45</b>



1.2.1	Les scénarios musicaux : à la recherche de l'expérience du sujet _____	46
1.2.2	Les métaphores de la lutte contre la gravité en pratique : problèmes _____	55
1.2.2.1	La « tension vers » _____	55
1.2.2.2	La sensation de levée : comment sentir différentes relations à la gravité ? _____	57
1.2.2.3	<i>L'écriture de l'impulsion d'énergie dans Tangata Manu</i> _____	59
1.2.2.4	Le schème de la « sortie de conteneur » _____	61
1.2.3	Les intentions de l'individu expressif : la recherche du « fil de soi » _____	67
1.2.3.1	L'absolu sonore _____	67
1.2.3.2	Faire sortir quelque chose de soi pour exprimer _____	69
1.2.3.3	Chercher le « fil de soi » _____	71
1.2.3.4	Le point fixe par rapport auquel bouger _____	72
1.2.3.5	La volonté d'expression : montrer l'intention par l'ajout d'un mouvement _____	78
1.2.3.6	Le fil de l'agent virtuel du geste musical _____	81
1.2.3.7	L'expérience du temps et de la subjectivité de l'interprète _____	84
1.2.4	Perspectives : l'imaginaire comme voyage sur soi, entre éprouvé et pensée _____	88
1.2.4.1.1	L'expérience du temps et de l'espace _____	89
1.2.4.1.2	Le modèle du corps _____	90
1.2.4.1.3	Entre temps quantifié et temps éprouvé : l'imaginaire entre émotion et raison _____	91
1.2.4.1.4	Vers un processus de « réfléchissement » _____	92
<b>2</b>	<b><i>Le temps vivant de l'impulsion à agir</i> _____</b>	<b>95</b>
<b>2.1</b>	<b>« Être joué » _____</b>	<b>95</b>
2.1.1	Un geste suspendu à l'imaginaire _____	95
2.1.1.1	Un état de disponibilité et de fluidité _____	95
2.1.1.2	Des œuvres qui nécessitent cette expérience _____	96
2.1.1.3	L'absence de délai entre les intentions du musicien et leur épanouissement _____	96
2.1.2	Un temps et un espace « ouverts » _____	98
2.1.2.1	Un espace habité au-delà du visible, à la fois prolongement de soi et distinct _____	98
2.1.2.2	Un espace dilaté _____	99
2.1.2.3	Un espace partagé _____	100
2.1.2.4	S'éloigner et se rapprocher de « quelque chose » qui nous modèle et que nous modelons _____	100
2.1.2.5	Le temps suspendu _____	103
2.1.3	La forme de l'œuvre : une façon de percevoir de l'interprète _____	104
2.1.3.1	L'effort du geste expressif gommé : l'expressivité dans l'expérience _____	106
2.1.3.2	Des espaces et des temps étendus : chercher l'expérience de la simultanéité _____	107
2.1.3.3	L'utilisation inhabituelle des échelles de temps _____	109
<b>2.2</b>	<b>Le temps vivant dans l'écart entre répétition et différence : les « surprises » _____</b>	<b>110</b>
2.2.1	Construire le vivant : la question de l'impulsion à agir _____	110
2.2.1.1	Le choix de jouer ou de ne pas jouer _____	112
2.2.1.2	L'imaginaire du courant d'air et du carillon, entre répétition et différence _____	113
2.2.2	L'expérience du changement génère la forme musicale dans le temps _____	114
2.2.2.1	« Là, c'est différent » _____	114
2.2.2.2	L'expérience du changement pour sentir la continuité _____	114
2.2.2.3	Le temps vivant : comment générer des surprises ? _____	116
<b>2.3</b>	<b>Le rythme de l'écoute génère l'impulsion à se mouvoir _____</b>	<b>117</b>
2.3.1	Écoute « à reculons », s'appuyer sur ce que l'on a été _____	118
2.3.2	Le temps vécu : l'écart entre imagination et perception _____	119
2.3.2.1	L'activité de la mémoire : vers un temps vécu _____	119

2.3.2.2	Cadence et rythme _____	119
2.3.3	Les schèmes de relation d'ordre : mise en relation d'éprouvés _____	121
2.3.3.1	Macroforme et microforme : faire émerger un « éprouvé » _____	123
2.3.3.2	Un décalage entre imaginaire et réel pour sentir la résistance _____	124
<b>2.4</b>	<b>Travailler au niveau préexpressif : construire « l'être décidé » _____</b>	<b>125</b>
2.4.1	L'action réelle extra-quotidienne _____	125
2.4.1.1	Le niveau « préexpressif » _____	125
2.4.1.2	Recréer un « corps-esprit » vivant _____	126
2.4.2	Modeler le temps grâce à l'énergie potentielle _____	128
2.4.2.1	Le problème de la création de micro-surprises _____	128
2.4.3	Le <i>sats</i> : la clé du mouvement « décidé » créateur de mini-surprises _____	129
2.4.3.1	Une variation de l'énergie _____	129
2.4.3.2	L'énergie dans le temps : une différence de potentiel _____	130
<b>2.5</b>	<b>Un temps de modulation sensible _____</b>	<b>131</b>
2.5.1	La fonction tonique, un système sensible _____	131
2.5.1.1	Différents types de prémouvements _____	133
2.5.1.2	Trois niveaux d'organisation tonique _____	134
2.5.2	Amplifier la perception des modulations toniques : les clés du corps décidé _____	136
2.5.2.1	Le déséquilibre au piano _____	136
2.5.2.2	La régulation posturale : l'ensemble myo-fascial, un système sensible _____	138
2.5.3	Un temps à éprouver et à penser comme ouverture vers des possibles _____	139
2.5.4	Processus d'équivalence _____	141
<b>2.6</b>	<b>La fonction tonique : une fonction relationnelle _____</b>	<b>144</b>
2.6.1	Apprivoiser la modulation tonique _____	144
2.6.2	La modulation tonique comme émotion _____	145
2.6.3	Une trame de temps intersubjectifs : les schèmes émo-toniques _____	147
2.6.4	Apprendre les différences : la trame pour surprendre _____	148
<b>3</b>	<b><i>La double mouvement de la rencontre pathique avec le monde</i> _____</b>	<b>151</b>
<b>3.1</b>	<b>La rencontre du corps et du monde _____</b>	<b>151</b>
3.1.1	L'entrelacement du touchant et du touché _____	151
3.1.2	Un moment de ressentir _____	153
<b>3.2</b>	<b>L'enaction : ce qui « émerge » de la rencontre avec le monde _____</b>	<b>155</b>
3.2.1	La cognition est considérée comme une action incarnée _____	156
3.2.1.1	Percevoir, c'est agir ; percevoir l'action d'autrui, c'est la simuler _____	157
3.2.1.2	Les affordances et la fonction haptique _____	158
3.2.1.3	Le Double qui nous décide _____	159
3.2.1.4	Dilater notre être au monde : la « prise » sur le monde et l'habitude _____	160
3.2.1.5	La sur-prise : L'émulation des possibilités du corps par l'émotion _____	162
3.2.2	La cognition, toujours dirigée vers quelque chose qui manque _____	163
3.2.2.1	L'autopoïèse et le corps musicien _____	164
3.2.2.2	La dynamique d'autogénération des « moments » et des actions _____	165
<b>3.3</b>	<b>La « chair » comme interface entre touché et touchant _____</b>	<b>167</b>
3.3.1	La « chair » du monde et l'expérience de « l'être décidé » _____	167
3.3.2	La fonction tonique, fonction transitionnelle entre dedans et dehors _____	171
3.3.2.1	Savoir se laisser affecter pour moduler la qualité du geste _____	171
3.3.2.2	Créer le « double mouvement » _____	176

3.3.2.3	Imaginer l'autre en soi : Être affecté par autrui par la dynamique du chiasme _____	177
3.3.2.4	Images de l'altérité pour être touché _____	178
<b>3.4</b>	<b>Le « geste de l'écoute » : comment être touché et touchant ? _____</b>	<b>180</b>
3.4.1	Deux types de mouvements liés au son _____	180
3.4.1.1	Le « geste de l'écoute » dans l'espace dynamique _____	181
3.4.1.2	L'écoute comme relation à l'altérité _____	182
3.4.1.3	L'attitude suspensive et l'épochè _____	184
3.4.1.4	Deux attitudes perceptives : concentration ou attention ? _____	186
3.4.2	L'attitude perceptive périphérique _____	188
3.4.2.1	Les flux sensoriels et l'imaginaire du courant d'air pour être ému _____	189
3.4.2.2	Au-delà de la suspension : vers une attention ouverte au monde _____	189
<b>3.5</b>	<b>Construire le temps en virtualisant l'espace de ses « prises » _____</b>	<b>192</b>
3.5.1	Imaginaires de musiciens de création d'espace _____	192
3.5.2	L'inachèvement oblige à une perception dynamique _____	195
3.5.2.1	Varié ses points d'action pour percevoir une forme tridimensionnelle _____	196
3.5.2.2	Se déplacer entre soi et l'autre : prendre un point de vue sur le monde _____	198
3.5.3	Le temps énéacté au contact d'autrui : percevoir la forme par l'alternance perceptive _____	200
3.5.3.1	Construire sa temporalité : se souvenir d'une certaine manière d'être corps _____	201
3.5.3.2	Mettre en perspective des variantes sensibles de soi-même en relation à l'environnement _____	203
3.5.3.3	Se saisir d'une variante de soi-même en relation _____	204
3.5.3.4	Imaginer différentes relations entre espace et chose _____	206
<b>3.6</b>	<b>Un changement de point de sentir _____</b>	<b>207</b>
3.6.1	Le processus de désignation pour apprendre à se « posturer » _____	208
3.6.2	L'empathie : un déplacement de point de sentir entre deux référentiels – soi et autrui _____	210
3.6.2.1	Un processus de spatialisation _____	210
3.6.2.2	Accepter de l'autre en soi : vers une « epochè corporelle » _____	212
3.6.2.3	L'apprentissage de la verticalité pour se construire entre soi et l'autre _____	214
3.6.2.4	Le sentiment de soi comme pérennité au sein d'un flux d'échanges _____	216
3.6.3	Apprendre à « être porté » _____	218
3.6.3.1	Le temps de la perception et de son intégration _____	220
3.6.3.2	Une alternance entre attitude périphérique et focale _____	221
<b>4</b>	<b>Explorer différentes façons d'être-en-lien _____</b>	<b>225</b>
<b>4.1</b>	<b>Travailler sur les composantes spatiales et intersubjectives du mouvement _____</b>	<b>225</b>
4.1.1	Un « espace entre » à modeler _____	225
4.1.1.1	La posturation _____	225
4.1.1.2	L'imaginaire du vide entre les choses comme virtualisation des possibles _____	226
4.1.1.3	Construire une « pédale d'espace » _____	227
4.1.1.4	L'imaginaire du vide entre les choses _____	229
4.1.2	L'espace de la prise entre vide et plein : l'alternance perceptive _____	232
4.1.2.1	Qualités multisensorielles d'espaces entre les choses : entre vide et plein _____	232
4.1.2.2	Ecouter l'espace entre les notes _____	233
4.1.2.3	Allers-retours entre parties du corps et notes : l'espace multisensoriel _____	235
4.1.3	Échelles de temps et rythmes d'attention à l'énergie _____	236
4.1.3.1	L'écoute microphonique _____	236
4.1.3.2	L'écoute mésophonique _____	237
4.1.3.3	L'écoute macrophonique _____	238
4.1.3.4	Différents « espaces entre » en fonction des échelles de temps _____	238

<b>4.2</b>	<b>La trame de l'attention : apprendre à sentir le fil des différences</b>	<b>240</b>
4.2.1	Chercher le fil de l'œuvre et le fil de soi dans l'écart entre répétition et différence	240
4.2.1.1	La précision de la trame de nuances d'être-en-lien pour habiter le temps	242
4.2.1.2	Placer l'écoute : explorer le mode d'occupation de l'espace en groupe	244
<b>4.3</b>	<b>Une trame pour penser/agir/sentir dans le même geste</b>	<b>245</b>
4.3.1	Modeler les temps à prendre de façon hiérarchisée	245
4.3.2	Règles de la trame du temps de « l'autre »	246
4.3.3	Hiérarchiser entre deux polarités opposées : nuancer des qualités de son	248
<b>4.4</b>	<b>Le point de transformation pour capter des différences</b>	<b>251</b>
4.4.1	Empiler les sons : capter les interférences	252
4.4.1.1	Mener l'énergie vers l'après-geste : viser l'écoute des interférences	254
4.4.1.2	Le temps vertical, le temps de l'écart : réverbération de soi	257
4.4.1.3	La dimension affective du temps vertical : habiter « son » temps	261
4.4.2	Les résonances cachées comme point de transformation	263
4.4.2.1	Le point de transformation	263
4.4.2.2	Le point de transformation de <i>Speech of clouds</i>	266
4.4.3	Construire son espace et son temps dans la profondeur des interférences	267
4.4.3.1	Construire le temps et l'espace dans le silence avant de jouer	267
4.4.3.2	Construire l'espace partagé : plusieurs qualités de geste habitées	270
4.4.3.3	Phrasés de clusters-habiter des espaces différents, des rôles différents	271
<b>4.5</b>	<b>Exploration de nuances de Flux et de Poids et trame de différences</b>	<b>275</b>
4.5.1	L'Effort de Laban : différentes façons d'être « autre » à explorer et à écrire	277
4.5.2	Les différences de Flux et de Poids pour moduler la tonicité	281
4.5.2.1	Le Poids et le Flux : travail en groupe	282
4.5.2.1.1	L'accordage tonique par les appuis, en groupe	282
4.5.2.1.2	L'écoute de la posture et le phrasé de Flux	282
4.5.2.2	Ecrire les nuances de Flux et de Poids	285
4.5.2.2.1	Colorer la qualité de la retenue du Flux : le motif subconscient	286
4.5.2.2.2	Impulsion d'action et motif subconscient	287
4.5.3	Naviguer dans les échelles de temps : Poids et Flux pour jouer avec les différences d'éprouvé	292
4.5.3.1	Variation du phrasé de Flux pour varier les échelles d'écoute à reculons	292
4.5.3.2	Flux, Poids et Temps vertical	295
4.5.3.3	Vers un phrasé précis de <i>sats</i>	297
4.5.3.4	Le <i>jo-ha-kyu</i> : un phrasé de Flux pour modeler le temps à plusieurs échelles	301
4.5.4	Comment varier le Flux au piano : perspectives	305
4.5.4.1	L'orientation dans l'espace du prémouvement	306
4.5.4.2	Connecteurs logiques et mouvement du langage	307
<b>5</b>	<b>S'articuler entre soi et le monde</b>	<b>309</b>
<b>5.1</b>	<b>La tonicité assertive pour habiter le temps et l'espace</b>	<b>309</b>
5.1.1	Repousser pour jaillir : le phrasé de la densification pour s'orienter	309
5.1.1.1	S'articuler dans les différents plans : les chaînes myofasciales	310
5.1.1.2	La chaîne antéropostérieure médiatrice des articulations des plans de l'espace	312
5.1.1.3	Des virtualités de soi en relation à la gravité pour construire sa temporalité	313
5.1.2	La tonicité assertive : naviguer entre différentes façons d'être-en-lien	315
5.1.2.1	S'extraire du flux en restant présent	316
5.1.2.2	Le « repousser » pour faire le lien entre les virtualités de soi-en-lien	318
5.1.2.3	Le point de résistance : l'attention à l'axe vertical construit le temps	319

5.1.2.4	Se dessaisir pour s'extraire du flux en restant en sécurité _____	320
5.1.2.5	Asseoir un point de vue grâce à la tonicité assertive, contre la peur de la chute _____	322
<b>5.2</b>	<b>Apprendre à s'articuler en construisant des connexions entre son corps et le monde</b> _____	<b>324</b>
5.2.1	Motiver le mouvement en fonction d'une modification imaginaire _____	324
5.2.1.1	Phraser depuis le prémouvement _____	324
5.2.1.2	L'imaginaire pour motiver le prémouvement _____	325
5.2.2	Laisser faire avec une intention claire de direction _____	328
5.2.2.1	Être présent à l'orientation du geste par rapport aux polarités de l'espace _____	328
5.2.2.2	Varié l'orientation du mouvement imaginaire _____	329
5.2.2.3	Construire l'espace de l'aimantation : la méduse, le pélican, le chat _____	330
5.2.2.4	L'imagerie pour guider le mouvement _____	333
5.2.3	Schémas fondamentaux à l'inscription dans le monde _____	335
5.2.3.1	Les affinités de mouvement entre Forme et Effort _____	336
5.2.3.2	Le flux entre soi et le monde : apprendre à s'articuler au monde _____	340
<b>5.3</b>	<b>Les connexions à explorer dans l'entrejeu entre le corps et le monde</b> _____	<b>342</b>
5.3.1	Restructurer les connexions fondamentales _____	342
5.3.1.1	Explorer en partant et revenant au centre : point de transformation _____	342
5.3.1.2	Le schème de la respiration pour organiser son prémouvement _____	345
5.3.1.3	Respiration et soutien pelvien _____	346
5.3.2	Le phrasé de l'émergence de soi et de l'autre : la connexion tête-coccyx _____	350
5.3.2.1	S'orienter en repoussant : le schème Céder/Pousser pour se délimiter _____	350
5.3.2.2	Définir ses limites avec le phrasé Céder/Pousser et la connexion coccyx-tête _____	352
5.3.2.3	Le « Céder », « l'Atteindre » et l'écoute à reculons _____	353
5.3.2.4	Explorer le Céder/Pousser/Atteindre/Tirer avec la connexion coccyx-tête _____	354
5.3.2.5	Cartographier l'alignement _____	354
5.3.2.6	L'imagerie de l'ajustement de l'alignement _____	356
5.3.2.7	Imaginaires d'espace devant soi : la recherche de la verticalité _____	362
5.3.3	Développer le « je peux » : la connexion Haut-Bas _____	363
5.3.3.1	Exploration des relations haut/bas : Céder/Pousser/Atteindre/Tirer _____	364
5.3.3.2	Le phrasé Céder/Pousser/Atteindre/Tirer _____	365
5.3.3.3	Trouver son rythme à travers la notion de <i>ma</i> : densité du noyau et bassin _____	368
5.3.3.3.1	Imaginer un bol _____	369
5.3.3.3.2	Le temps de la « tension interne » : un temps d'allongement et de relâchement du bas du dos _____	371
5.3.4	Les rythmes du haut et du bas du corps _____	372
5.3.4.1	Le « rythme pelvien-fémoral » _____	373
5.3.4.1.1	L'imagerie du rythme _____	373
5.3.4.1.2	Explorer la rotation coxo-fémorale _____	374
5.3.4.2	Le rythme du bras : habiter au lieu de « stabiliser » _____	375
5.3.4.2.1	Le bras comme une unité articulée _____	375
5.3.4.2.2	La connexion noyau-omoplate _____	376
5.3.4.2.3	Le pont suspendu : la relation entre bras et le reste du corps _____	377
5.3.4.2.4	Le rythme du bras et ses rotations _____	378
5.3.4.2.5	Le rythme huméroscapulaire _____	379
5.3.4.2.6	L'articulation sternoclaviculaire _____	380
5.3.4.2.7	Articulation gléno-humérale _____	381
5.3.4.2.8	La rotation autour du cubitus _____	382
5.3.4.2.9	Un geste émotionnel et relationnel _____	384
5.3.4.3	Éprouver l'empreinte affective des gestes de disperser/se rassembler _____	386

5.3.4.4	Sentir son « orientation vers » et son déplacement grâce aux rythmes du corps-en-lien _____	389
5.3.4.4.1	Viser l'éprouvé après le geste avec les rythmes du corps _____	391
<b>5.4</b>	<b>Développer la relation à l'altérité à travers les connexions : vers le phrasé du Flux__</b>	<b>393</b>
5.4.1.1	Les oppositions gauche/droite, transversale latérale : se connecter aux « autres de soi » _____	393
5.4.1.2	Se déconnecter du rapport de cause à effet à travers nos zones du corps _____	393
5.4.1.3	Dialogues de personnages de qualités de geste différente _____	394
5.4.1.4	Imaginaires de flux _____	396
<b>6</b>	<b>Vers l'intégration des connexions entre soi et le monde _____</b>	<b>399</b>
<b>6.1</b>	<b>L'intégration _____</b>	<b>399</b>
<b>6.2</b>	<b>Jouer avec le rythme attentionnel aux points de sentir _____</b>	<b>402</b>
6.2.1	Connexion entre gauche et droite dans le <i>Premier Prélude</i> de Chopin : se sentir « orienté vers » _____	402
6.2.2	L'attention au centre pour s'orienter : verticalité et « être joué » _____	411
6.2.2.1	Jouer avec le rythme attentionnel _____	411
6.2.2.2	<i>Deuxième Prélude</i> de Chopin : point de résistance et de transformation _____	413
<b>6.3</b>	<b>Rythmer l'attention au centre pour naviguer entre les échelles de temps _____</b>	<b>415</b>
6.3.1	Naviguer entre les points de sentir _____	415
6.3.1.1	Écoute microphonique et Céder/Pousser _____	416
6.3.1.2	Le point du son et l'écoute à reculons microphonique _____	417
6.3.1.3	Imaginaires microphoniques de substance _____	419
6.3.1.4	Écoute mésophonique : Forme-enveloppe-temporelle et Céder et Pousser _____	422
6.3.1.5	Sentir le mètre, un phrasé d'écoute mésophonique _____	422
6.3.1.6	Naviguer entre les échelles de temps en cherchant « son » temps : le niveau macrophonique__	425
6.3.2	Les rythmes et l'attention au centre : l'amplification attentionnelle _____	426
6.3.2.1	Le zoom et le centre de gravité : l'attention au rythme pelvien-fémoral _____	427
6.3.2.2	Sentir « l'envers des articulations » en relation avec l'axe vertical _____	429
6.3.3	Se sentir prolongé dans un espace partagé grâce aux gestes fondateurs _____	430
6.3.3.1	Les gestes qui nous mettent en contact avec l'espace partagé _____	430
6.3.3.2	Le pousser/tirer fondateur de l'espace partagé _____	434
6.3.3.3	Berio : le vivant du pousser/tirer _____	436
6.3.3.4	Le « pousser/tirer » pour animer le point de transformation qui ouvre à l'espace partagé _____	438
6.3.4	L'arc et la flèche : un point de transformation qui ouvre à l'espace partagé _____	443
6.3.4.1	<i>Au cœur de l'oblique</i> : plusieurs types de pousser/tirer, arc et flèche _____	445
6.3.4.2	Voyage dans le <i>do dièse</i> : l'arc et la flèche et l'espace partagé _____	446
6.3.4.3	Une temporalité générée par les connexions _____	447
6.3.5	Vers une trame créatrice _____	451
6.3.5.1	L'attention aux connexions pour élargir le champ attentionnel _____	454
6.3.5.2	Investir les connexions à travers le corps et les vécus de résonance _____	455
6.3.5.3	Se mettre à la place du public en restant soi _____	456
<b>7</b>	<b>Conclusion _____</b>	<b>459</b>
<b>7.1</b>	<b>Vers un « corps-matrice » : l'évolution de la problématique de « l'être joué » _____</b>	<b>460</b>
7.1.1	L'attention à la relation au monde _____	461
7.1.2	Le temps vécu comme une façon « d'être situé » dans le monde _____	461
7.1.2.1	La relation à l'altérité au cœur du prémouvement : changer son point de sentir _____	462
7.1.2.2	La tonicité assertive pour habiter le temps _____	463
7.1.2.3	La temporalité vécue _____	464
7.1.3	Explorer et construire différentes nuances d'être-autre _____	464

7.1.3.1	Explorer les variations toniques par l'attention _____	465
7.1.3.2	Les rythmes du corps-en-lien _____	466
<b>7.2</b>	<b>Pour une construction du corps dans la pédagogie musicale _____</b>	<b>467</b>
7.2.1	Mettre en perspective musicalement des variantes d'être autre _____	468
7.2.2	Travailler l'expérience de la délimitation par le Céder et Pousser _____	468
7.2.3	La mise en perspective comme autre de soi dans l'espace _____	469
7.2.4	Phraser en se variant dans le temps de l'œuvre _____	470
<b>7.3</b>	<b>Musique d'aujourd'hui et sens de l'existence _____</b>	<b>470</b>
7.3.1	Construire le fil de l'œuvre et le fil de soi dans le même mouvement _____	471
7.3.2	Perspectives _____	472
	<b><i>Bibliographie</i> _____</b>	<b>473</b>
<b>1</b>	<b><i>Annexe I : Témoignages</i> _____</b>	<b>491</b>
<b>1.1</b>	<b>Entretiens généraux – utilisation des images et de l'espace pour faire sens _____</b>	<b>491</b>
1.1.1	Entretien avec Susan Manoff _____	491
1.1.2	Expérience de « l'être joué » _____	493
1.1.3	Entretien avec Anne Le Bozec, le 31/03/2020 _____	504
1.1.4	Entretien avec Denis Pascal, le 23/04/2020 _____	512
<b>1.2</b>	<b>Entretiens de « l'être joué » _____</b>	<b>521</b>
1.2.1	Kaoli Ono, 18 mars 2023 _____	521
1.2.2	Matvey Zheleznyakov, février 2023 _____	522
1.2.3	Damien Lehman – mai 2023 _____	523
1.2.4	Anne Le Bozec - 04/05/23 _____	526
<b>1.3</b>	<b>Entretiens sur <i>Tangata Manu</i> _____</b>	<b>528</b>
1.3.1	Entretien avec Florent Boffard, le 10/04/2020 _____	528
1.3.2	Entretien avec Florian Hölscher, le 28/04/2020 – à propos de <i>Tangata Manu</i> _____	535
1.3.3	Entretien avec Marco Stroppa, le 08/04/2020 – à propos de <i>Tangata Manu</i> _____	539
<b>1.4</b>	<b>Questionnaires imaginaires _____</b>	<b>547</b>
1.4.1	Julien Blanc, pianiste, enseignant _____	547
1.4.2	Natasha Roque Alsina, pianiste, enseignante _____	548
<b>2</b>	<b><i>Annexe II : Notes de séances de travail</i> _____</b>	<b>551</b>
<b>2.1</b>	<b>Notes des indications de Marco Stroppa, juin 2019 _____</b>	<b>551</b>
<b>2.2</b>	<b>Notes de séance de travail avec Hèctor Parra, 24/03/2018 _____</b>	<b>556</b>
<b>2.3</b>	<b>Notes de stage (extraits) IRPECOR « Poids-Tonicité », 25-29 avril 2021, Lautrec _____</b>	<b>557</b>
2.3.1	Explorations de la modulation de la tonicité, accordage tonique _____	557
2.3.2	Le Flux et le Poids, paramètres de l'Effort (Rudolf Laban) _____	560
2.3.3	Le phrasé du Flux _____	561
<b>3</b>	<b><i>Annexe III : Notes sur les œuvres</i> _____</b>	<b>563</b>
<b>3.1</b>	<b>PARRA Hèctor. <i>Au cœur de l'oblique</i>, 1<sup>ère</sup> Étude d'architecture _____</b>	<b>563</b>
3.1.1	Création d' <i>Au cœur de l'oblique</i>   Hèctor Parra   le 26 mars 2018 _____	563
3.1.2	Notes de travail en préparation à la création de l'œuvre au Concours d'Orléans, mars 2018. _____	563
<b>3.2</b>	<b>STROPPA Marco. <i>Tangata Manu</i> _____</b>	<b>566</b>

3.2.1	Liens vidéo et audio	566
3.2.2	Notice, Editions Ricordi	567
3.2.3	STROPPIA Marco « <i>perceptual form</i> »	568
<b>4</b>	<b>Annexe IV : Biographie</b>	<b>569</b>
<b>5</b>	<b>Annexe V : Documents</b>	<b>571</b>
<b>5.1</b>	<b>Programme du concert associé à la thèse, le 06/12/2023</b>	<b>571</b>
<b>5.2</b>	<b>Créations</b>	<b>572</b>
5.2.1	Solo	572
5.2.1.1	NANTE Alex. <i>Invocation</i>	572
5.2.1.2	SCHOELLER Philippe. <i>Trois préludes.</i>	573
5.2.1.3	ISAKSSON Madeleine. <i>Ecrits sur l'eau</i>	573
5.2.1.4	LORUSSO Giulia. <i>Kémo-vad</i>	574
5.2.1.5	PARRA Hèctor. <i>Siza</i> , deuxième étude d'architecture.	574
5.2.2	En musique de chambre et en ensemble	575
<b>5.3</b>	<b>Collectif G : Création ROUGE SILENCE, 2022</b>	<b>575</b>
5.3.1	Collectif G (extraits du dossier de présentation)	575
5.3.2	Création ROUGE SILENCE, 2022	576
5.3.3	Présentation des œuvres écrites pour le Collectif G	577
5.3.3.1	Maël BAILLY <i>Heures creuses</i> , performance musicalomimée	578
5.3.3.2	Farnaz MODARRESIFAR <i>Balades Oniriques</i>	578
5.3.3.3	Philippe SCHOELLER <i>Suite Rouge Silence</i> pour deux pianistes, violon, soprano	579
5.3.3.4	Enregistrements des créations pour deux pianistes de Philippe SCHOELLER	580
5.3.4	Programme musical ROUGE SILENCE	580
	<b>Table des matières</b>	<b>583</b>



## Au cœur de l'expérience du sens dans l'interprétation pianistique. Construire la temporalité par la présence au mouvement.

### Résumé

Ma recherche se base sur une question essentielle pour le musicien : comment construire un jeu vivant qui lui semble signifiant ? Certains artistes décrivent une expérience de *l'être joué* qui associe la compréhension du texte musical à son incarnation dans le jeu : les éléments musicaux sont connectés et délimités de façon sensible à travers les différentes échelles de temps par un geste qui *fait sens*.

Premièrement, l'étude de problématiques pratiques de l'expérience pianistique amène à remettre en cause un modèle du corps *objet* ainsi qu'une façon d'utiliser les imaginaires pour motiver le geste qui sous-tendent l'analyse musicologique et la pédagogie traditionnelles. La segmentation du texte musical en éléments articulés dans un espace quantifié et à la succession de mouvements destinés à produire des segments sonores apparaissent insuffisants pour faire l'expérience du sens et de la continuité de l'expérience musicale. Deuxièmement, l'anthropologie théâtrale, la danse, la psychomotricité, la phénoménologie et l'expérience pratique apportent des pistes pour étudier l'émergence du sens à travers la notion de corporéité.

Les notions de prémouvement et de présence ouvrent à la quête d'une qualité d'attention visant à percevoir les variations de tonicité du corps en interaction avec son environnement afin de modeler la qualité du geste. Les pratiques abordées explorent la relation à l'altérité, la construction de la spatialité et la connexion des différentes parties du corps en investissant l'imaginaire. Appliquées à l'interprétation d'une œuvre musicale, elles permettent d'articuler les éléments musicaux en s'articulant soi-même au monde et de déployer une temporalité incarnée.

**Mots-clés :** : piano ; présence ; prémouvement ; tonicité ; sens ; temporalité ; spatialité ; musique contemporaine ; anthropologie théâtrale ; mouvement

## At the heart of the experience of meaning in piano performance. Building temporality through the presence of movement.

### Summary

My research is grounded in an essential question for the musician: how to build a lively performance that seems meaningful to him ? Some artists describe an experience of being played that combines understanding of the musical text with its embodiment in the playing: musical elements are sensitively connected and delimited across different time scales by a gesture that makes sense.

Firstly, the study of practical issues of pianistic experience brings into question a model of the body as object, and a way of using imaginaries to motivate gesture, that underlie traditional musicological analysis and pedagogy. The segmentation of musical text into articulated elements in a quantified space, and the succession of movements aimed at producing sound segments, appear insufficient for experiencing the meaning and continuity of musical experience. Secondly, theatrical anthropology, dance, psychomotricity, phenomenology and practical experience provide insights into the emergence of meaning through the notion of corporeity.

The notions of premovement and presence open up the quest for a quality of attention aimed at perceiving variations in body tonicity in interaction with its environment, in order to shape the quality of gesture. These practices explore the relationship to alterity, the construction of spatiality and the connection between different parts of the body by engaging the imaginary. Applied to the performance of a musical work, they enable us to articulate musical elements in our own relation to the world, and to develop an embodied temporality.

**Keywords :** piano; presence; premovement; tonicity; meaning; temporality; spatiality; contemporary music ; theatrical anthropology ; movement

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE :

ED 5 – Concepts et langages (ED 433)

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : **Musique** « Recherche et pratique »